FILM

ANNA PRUCNAL
(bułgarski film „Słońce i cień", wkrótce polski — „Smarkula") demonstruje modną kreację na tęgie mrozy, stosowną do pory roku

Fot. Z. Nasierowska

NR 4 (749) • ROK XVIII • 27 STYCZNIA 1963 • CENA 2,50 Zł

„JAK BYĆ KOCHANĄ"

na festiwalu w Cannes?

Jak dowiadujemy się nieoficjalnie – na tegoroczny Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes zostanie podobno wysłany film Wojciecha Hasa „Jak być kochaną".
Na zdjęciu – od lewej: aktorka Jadwiga Krawczyk, reżyser filmu, Barbara Krafftówna i operator Stefan Matyjaszkiewicz przed premierą filmu w warszawskim kinie „Moskwa".

Nowe scenariusze już wkrótce w realizacji

● Scenariusz Leopolda Tyrmanda „Naprawdę wczoraj" otrzymał ostatnio skierowanie do produkcji w zespole RYTM. Reżyserem filmu będzie Jan Rybkowski, który rozpoczął już pracę nad scenopisem, operatorem – Mieczysław Jahoda; realizacja w atelier warszawskim.
● W zespole ILUZJON trwają przygotowania do rozpoczęcia zdjęć filmu „Trędowaci" reż. Jerzego Passendorfera (scenariusz Zdzisława Skowrońskiego).
● Również w okresie przygotowawczym znajduje się film reż. Stanisława Wohla „Przygoda noworoczna", według scenariusza Andrzeja Mandaliana (zespół SYRENA).

Z REŻYSEREM JERZYM BOSSAKIEM O „DNIACH FILMU POLSKIEGO" W NRF

W grudniu 1962 roku – reż. Jerzy Bossak, jako profesor łódzkiej szkoły filmowej, został zaproszony do Hamburga na doroczne Dni Filmu Polskiego, zorganizowane przez „Filmowe Koło Studenckie" i „Forum dla Spraw Filmu i Telewizji".

– Studenci, literaci, krytycy filmowi w NRF, z którymi rozmawiałem – mówi Jerzy Bossak *– bardzo żywo interesują się naszymi sprawami. Polski film jest ogromnie atrakcyjny dla widzów zachodniej Europy, a polityka kulturalna naszej kinematografii śledzona jest z zazdrością, i to szczególnie przez młodzież niemiecką.*

Dwa tematy referował Jerzy Bossak w Hamburgu w czasie Dni Filmu Polskiego: pierwszy – to sprawy szkolenia filmowego w Polsce, które jest uważane za wzór godny naśladowania, wobec panującego tam przekonania, że kinematografia polska zawdzięcza swoje sukcesy absolwentom szkoły filmowej; drugi – problem stosunku do minionej wojny światowej w polskim filmie fabularnym.

– Posłużyłem się obliczeniem – mówi dalej Bossak *– że ponad połowa polskich filmów fabularnych wyprodukowanych od 1946 roku zajmuje się tematyką wojenną; albo mówią o faktach, których upamiętnienie uważamy za konieczne, albo – o wpływie wojny na społeczeństwo, albo też przeprowadzają tezę, że wprawdzie wojna się skończyła, lecz jej skutki trwają w ludziach; mamy też w swoich filmach często aluzje pełne niepokoju o to, co dzieje się w Niemczech zachodnich. Nie wyprodukowaliśmy jednak w Polsce – i to podkreślałem – ani jednego filmu pogłębiającego nienawiść do narodu niemieckiego bądź filmu podżegającego do zemsty. We wszystkich polskich filmach – od pierwszego wyprodukowanego*

Spotkania i rozmówki

po wojnie – jest wyraźna tendencja do rozróżnienia Niemca i hitlerowca. To wzbudziło zdumienie audytorium.

Przywiozłem ze sobą do Hamburga trzy filmy – „Świadectwo urodzenia" Różewicza, „Kwiecień" Lesiewicza i „Pożegnania" Hasa. Gospodarze imprezy postarali się jeszcze o „Popiół i diament" Wajdy (zresztą już znany w Niemczech zachodnich, wyświetlany w kinach i telewizji) oraz „Nóż w wodzie" Polańskiego (przysłany na projekcję przedpremierową). Dyskusja była niezwykle interesująca. Zarzucano nam za dużo romantyczności w przedstawianiu wojny (szczególnie w filmie „Kwiecień"), domagano się filmów innych, odzierających wojnę z jakiegokolwiek romantyzmu.

Dyskusje, projekcje i rozmowy – także z filmowcami, którzy specjalnie przyjeżdżali z Berlina, Monachium i Kolonii – trwały zaledwie tydzień. Taką bowiem dyskryminacyjną wizę, z prawem pobytu wyłącznie w Hamburgu, otrzymał polski filmowiec. Protestowała przeciwko temu prasa zachodnioniemiecka, m. in. „Politik", „Die Welt", „Der Spiegel", „Hamburger Abendblatt", „Hamburger Echo".

Rozmawiała:

KRYSTYNA GARBIEN

POLSCY DOKUMENTALIŚCI W ZSRR

Ostatnio powróciła do kraju delegacja polskich dokumentalistów: reż. Robert Stando, reż. Jan Ziarnik i red. Wanda Wertenstein, którzy przebywali w Moskwie, Mińsku i Leningradzie na zaproszenie Związku Pracowników Kinematografii ZSRR. Podczas spotkania z przedstawicielami środowisk twórczych tych miast nasi dokumentaliści pokazali filmy swoje („Agronom" i „Świat zabity deskami" – Robert Stando; „Kochamy dzieci" – Jan Ziarnik) i swoich kolegów z WFD („Płyną tratwy" Władysława Ślesickiego, „Pierwszy krok" Kazimierza Karabasza, „Pierwsza zmiana" Janusza Kidawy, „Jasny dzień wolności" Władysława Forberta oraz „Dwa oblicza Boga" Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego).
Wszystkie te pozycje zdobyły duże uznanie, szczególnie zaś podobały się „Płyną tratwy", wyświetlone także w moskiewskiej telewizji.

Kogo zobaczymy w „Naganiaczu"?

22 stycznia reżyserzy Ewa i Czesław Petelscy rozpoczęli realizację filmu „Naganiacz" według scenariusza Romana Bratnego. W głównych rolach filmu Petelskich zobaczymy: Krystynę Borowicz, Marię Wachowiak, Wacława Kowalskiego, Bronisława Pawlika i Ryszarda Pietruskiego.
Zdjęcia plenerowe realizowane są w Sokołowie Podlaskim.

NOWA KSIĄŻKA FILMOWA

„Mój film" wydany ostatnio przez „Naszą Księgarnię" (jako kolejny tom „Biblioteki Psychologii Wychowawczej"), poświęcony jest omówieniu filmowych upodobań najmłodszych widzów kinowych. Autorem książki jest dr Adam Kulik; nadał on książce ten sam tytuł, jak jednemu z wykonanych przez siebie badań, w czasie którego dzieci opisały z wyobraźni ulubiony film.

CZYTALIŚMY i polecamy

JESZCZE O MINIONYM ROKU W FILMIE POLSKIM

W ubiegłych tygodniach cytowaliśmy oceny, bilansujące twórczość fabularną 1962 roku. A oto dalsze wypowiedzi:

L. Bukowiecki „Życie Literackie" nr 52(62) przeciwstawia się wprawdzie tym, którzy zalamywali ręce nad naszym filmem, poddając się **„czarnej rozpaczy"**. Sam jednak przyznaje:

„...trudno odczytać mój artykuł jako wielkie pasmo pochwał. Przeciwnie – zdarzały się naszym twórcom w tym roku omyłki i nieporozumienia. Niektóre były bolesne...".

K. T. Toeplitz („Świat" nr 52(62) pisze:

„...a na rodzimym gruncie narodziło się jedynie kilka filmów dobrych na tle fatalnej miernoty. Wybierając jednak z tego, co jest... ogłaszam zdecydowanie najlepszym filmem polskim 1962 r. „Złoto" reż. Wojciecha Hasa".

Sekunduje Toeplitzowi w tym wyborze T. Sojkowa (katowicki „Dziennik Zachodni"), która ocenia ubiegłoroczny dorobek pod takim kątem widzenia: szuka obrazu współczesnego bohatera i odpowiedzi na pytanie, jaki jest świat i ludzie, wśród których żyjemy.

„Mimo... braków – pisze autorka – film Wojciecha Hasa jest najbliższy... temu, czego szukałam i czego szukać będę w nadziei, że zejdą z cokołów najwybitniejsi reprezentanci tzw. polskiej szkoły filmowej, przestaną się „pomnikować", a zaczną robić filmy o tym, co nas cieszy i gnębi – o naszym życiu".

„LICZĘ NA WASZE GRZECHY" – już w atelier

Po ukończeniu pracy w plenerze (Wrocław) i – zdjęć we wnętrzach naturalnych (Warszawa), ekipa realizatorska filmu „Liczę na wasze grzechy" pracuje w warszawskim atelier. Na zdjęciach: od lewej – reż. Jerzy Zarzycki i aktorzy: Krystyna Walczak, Jan Kociniak oraz (niżej) Ewa Krzyżewska. Film będzie szerokoekranowy, czarno-biały. Napiszemy o nim dokładniej w następnym numerze.

POLONICA

„DER SPIEGEL" O LENICY

Popularny tygodnik hamburski „Der Spiegel" (odważna batalia z eks-ministrem Straussem; sensacyjne aresztowanie redaktora naczelnego; 700 tysięcy nakładu) poświęca w nr 50 z ub. r. obszerny artykuł autorowi „Labiryntu" — Janowi Łenicy, publikując jednocześnie podobiznę polskiego twórcy i dwa fotosy z jego filmów. Artykuł omawia drogę twórczą Lenicy, jako grafika i filmowca, ze szczególnym uwzględnieniem tryptyku: „Nowy Janko Muzykant" — „Labirynt" — „Pan Głowa".

„Der Spiegel" utrzymuje, że zachodnioniemiecka firma dystrybucyjna „Atlas" w Duisburgu zamierza rozpowszechniać „trickową trylogię" jako pełnoprogramowy spektakl kinowy, ponieważ „byłoby zbyt wielką szkodą, by filmy te łączyć z byle jakim filmem fabularnym".

INTERESUJĄCE FILMY W REPERTUARZE 1963 ROKU

Centrala Wynajmu Filmów opublikowała listę zakupionych niedawno filmów, które prawdopodobnie wejdą na nasze ekrany w bieżącym roku. Na liście tej znajdują się m. in. tak znane filmy jak „VIRIDIANA" i „ANIOŁ ZAGŁADY" reż. Luisa Bunuela; najnowszy film Jeana Renoira pt. „KAPRAL W MATNI"; „ZLI LUDZIE MOGĄ SPAĆ SPOKOJNIE" reż. Akira Kurosawy — film sensacyjny, którego akcja toczy się w sferach wielkiej finansjery japońskiej; „PLACIDO" — hiszpańska komedia satyryczna reż. Luisa Berlangi; „SONATY" — film historyczny J. A. Bardema; „DWA OBLICZA ZEMSTY" — western zrealizowany przez amerykańskiego aktora Marlona Brando; „MECZ W PIEKLE" — interesujący film węgierski reż. Zoltana Fabriego.

KUPILIŚMY

„Wszystkie światła na mordercę". Współczesna historia kryminalna, której akcja rozgrywa się w średniowiecznym zamku. Reżyseruje Georges Franju — współtwórca francuskiej „nowej fali"; grają: Pierre Brasseur, Pascale Audret, Marianne Koch, Jean-Louis Trintignant.

„Spotkanie z diabłem", reż. Harouna Tazieffa. Barwny film dokumentalny o wulkanach: Krakatau, Etnie, Stromboli, Fudżijamie — nagrodzony Srebrnym Neptunem na festiwalu w Trento — 1959.

„Kiermasz". Historia niemieckiego żołnierza, który pod koniec drugiej wojny światowej dezerteruje i ukrywa się. Kolejny film z antywojennej serii, reżysera Wolfganga Staudtego („Mordercy są wśród nas", „Róże dla prokuratora"). Grają: Juliette Mayniel (nagroda na festiwalu w Berlinie), Götz George, Hans Mahnke.

„Topór z Wandsbek". Adaptacja znanej powieści Arnolda Zweiga, zrealizowana w NRD w 1950 roku. Bohaterem jest człowiek, który wydaje w ręce hitlerowców czterech niemieckich komunistów. Grają: Erwin Geschonneck, Käthe Braun i Willy A. Kleinau. Reżyserował — Falk Harnack.

„Tajemniczy wspólnik". Dramat kryminalny: angielski urzędnik okrada kasę swego przedsiębiorstwa, stwarzając sobie bardzo pomysłowe alibi. W rolach głównych: Stewart Granger, Haya Harareet i Bernard Lee. Reżyserował Basil Dearden („Safira").

„Wąż morski z Loch Ness". Angielska komedia: grupa młodzieńców buduje dla zabawy model legendarnego węża morskiego z Loch Ness, wzbudzając sensację w okolicy. Grają: Adam Faith, Sidney James i Carole Lesley. Reżyserował Gilbert Gunn.

ZAPISKI KRYTYCZNE

Matka-Polka

Nie dawno, w związku z premierą „Złota", pisałem, że albo Has nie będzie miał racji, bo nie potrafi zmienić natury widza, albo nauczy go patrzeć na swoje filmy, albo poprzez ileś tam prób pogodzą się obie strony przy przyszłym wielkim dziele Hasa. W dwa miesiące po „Złocie" wszedł na ekran ten „wielki film".

Nie będę go recenzował. Konrad Eberhardt na łamach „Filmu" oddał mu należną sprawiedliwość. Tylko, że ja wad nie widzę w tym dziele i chcę traktować je w szerszej trochę perspektywie niż perspektywie wewnętrznego czasu, o której Eberhardt tak pięknie pisze.

Nie widzę wad, nie tylko dlatego, że nie chcę psuć sobie przyjemności obcowania znów z wybitnym nareszcie filmem polskim. Nie widzę wad w „Jak być kochaną", bo kanciastość tego dzieła jest miarą jego rangi. Filmów jednolitych, jak tkaniny, Has miał dość. Wszystkie jego filmy, na dobrą sprawę, były takie. Zresztą, gdyby Hasowi i teraz o to chodziło, wystarczyłoby przenieść na ekran kształt noweli Kazimierza Brandysa, ową rygorystycznie stosowaną formę monologu wewnętrznego, z wtopioną w niego, upłynnioną w procesie psychologicznym, rzeczywistością.

Has, i Brandys wraz z nim postąpili inaczej: wyzwolili rzeczywistość, postawili ją obok monologu, nie zatarli granic. Teraźniejszości i przeszłości, psychologii i realności, każdej z nich dali własne życie, dali oddzielność, rozbicie między nimi, niezgodę. Niby rezygnując ze współczesnych zdobyczy prozy i filmu, z potoku świadomości, powrócili do struktury starej: tu świat, tu ja, tu jeszcze coś innego. Ale piętrząc owo rozbicie autonomiczne, twarde, cząstki układając, niby w mozaice, pokazali nasz świat niepogodzony, nieelastyczny, gdzie wszystko istnieje obok siebie. Wydaje się, że sztuka nowa chce właśnie dojść do takiej oddzielności, do takiej chropowatości, do takiej mechaniczności. Nowa powieść czerpie wzory z prymitywów powieściowych, nowy film z ludzi, czasów, miejsc lepionych na pierwszych taśmach filmowych.

Bohaterka „Jak być kochaną" jest w każdym obrazie kim innym. Jej uczucia nie sumują się, jej fizyczna tożsamość rozpada się, jej świadomość, jej istnienie w ogóle. Uwarunkowana przez los swój i cudzy, przez los społeczny — i historyczny, przez wnętrza i przedmioty — jest zjawiskiem wielopostaciowym. Jest rozbiciem.

Jej życie. Gdzie to życie? Czy w klęsce czasu okupacji? Czy w micie, jaki stworzył jej głos na falach radiowych w micie matki-Polki? Czy wtedy, kiedy mit wchodzi w to życie i pani Felicja podróżuje do „córki" do Paryża? Czy w „Makach pod Monte Cassino", czy wtedy, kiedy Felicja ląduje w sercu dawnej Rzeszy? Czy wtedy wreszcie, kiedy za bilet lotniczy i utrzymanie paryska wielbicielka kupuje sobie „matkę-Polkę" na dwa tygodnie.

To wszystko w noweli Brandysa jest. Ale wielopostaciowość człowieka i kraju, pomieszanego kraju, pomieszanego człowieka, przemówiła dopiero w filmie z taką siłą. Rozbita materialnie, fotograficznie rzeczywistość polska, jej genealogia i teraźniejszość, w postaci autentycznego człowieka, ze wszystkimi jego garbami, jego wewnętrzną urodą, jego sceptycyzmem — stanęła w dziele Hasa przed naszymi oczami.

Oto już uogólniam, oto już syntetyzuję, oto zaczynam widzieć „całość". Bo ten film niepozbierany domaga się udziału. Domaga się zebrania i złożenia. Poczynając od bohaterki. Owej jakiejś nowej „matki Królów", owej Polski prywatnej i w końcu każdego z nas. Składajcie.

Przybyło dzieło, które stawiam obok „Popiołu i diamentu", „Eroiki", „Matki Joanny od Aniołów".

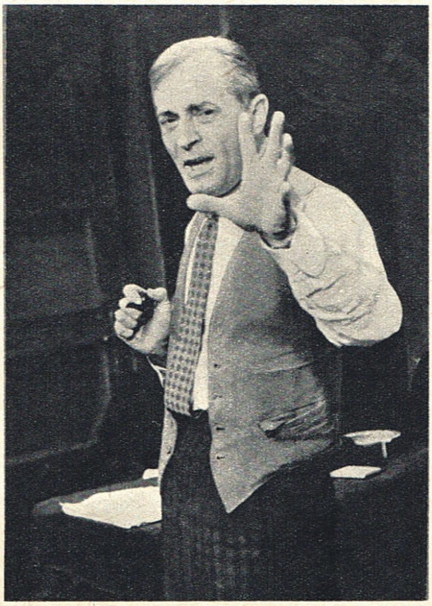
ALEKSANDER JACKIEWICZ

WIDOKI Z FOTELA

Przed spektaklem Teatru Telewizji „Dym" Faulknera (w tłumaczeniu Zofii Kierszys, adaptacji Ireny Strzemińskiej i reżyserii Ludwika René) widzowie zostali ostrzeżeni, iż Faulkner jest pisarzem trudnym, przez którego tekst i sposób narracji trzeba się przedzierać nieraz z niemałym wysiłkiem. Spektakl udowadniał, że wcale tak nie jest: w cyklu obrazów opowiedziana została składna, dość prosta i sensacyjna historia morderstwa i jego wykrycia, żywo przypominająca swą fakturą niejeden spektakl „Kobry". I nie odniosłem wrażenia, że w małym okienku Faulkner stracił walory swej prozy — pozostał charakterystyczny język, pozostała prawda i głębia psychologii postaci.

Sądzę, że „Dym" przekonująco udowodnił, iż można nie przekroczyć wąskiej granicy między popularyzacją i wulgaryzacją. Dzięki kulturze reżyserii i wręcz koncertowej grze świetnej obsady aktorskiej (Jan Swiderski, Henryk Borowski, Janusz Bylczyński, Stanisław Zaczyk i wielu innych) wartości literackie prozy Faulknera zastąpione zostały celnym i wyrazistym aktorstwem, prostymi i skutecznymi rozwiązaniami reżyserskimi poszczególnych scen, nawet (co jest w telewizji dość rzadkie) wyrazem plastycznym poszczególnych kadrów. W trosce o jak najlepszy swoisty przekład z języka literatury na język sztuki telewizyjnej można by spektaklowi stawiać zarzuty — nie wydaje mi się to jednak potrzebne, skoro w przemyślanej i logicznej postaci udostępniono wielkiej widowni utwór wybitnego pisarza.

Ze szczególną satysfakcją wspominam, że pozorne dygresje i niby bezładne dywagacje w tekście okazywały się w poincie ważne i konieczne — świadczyło to i o stopniu realizmu Faulknera i o dramatyczności konstrukcji opowieści.

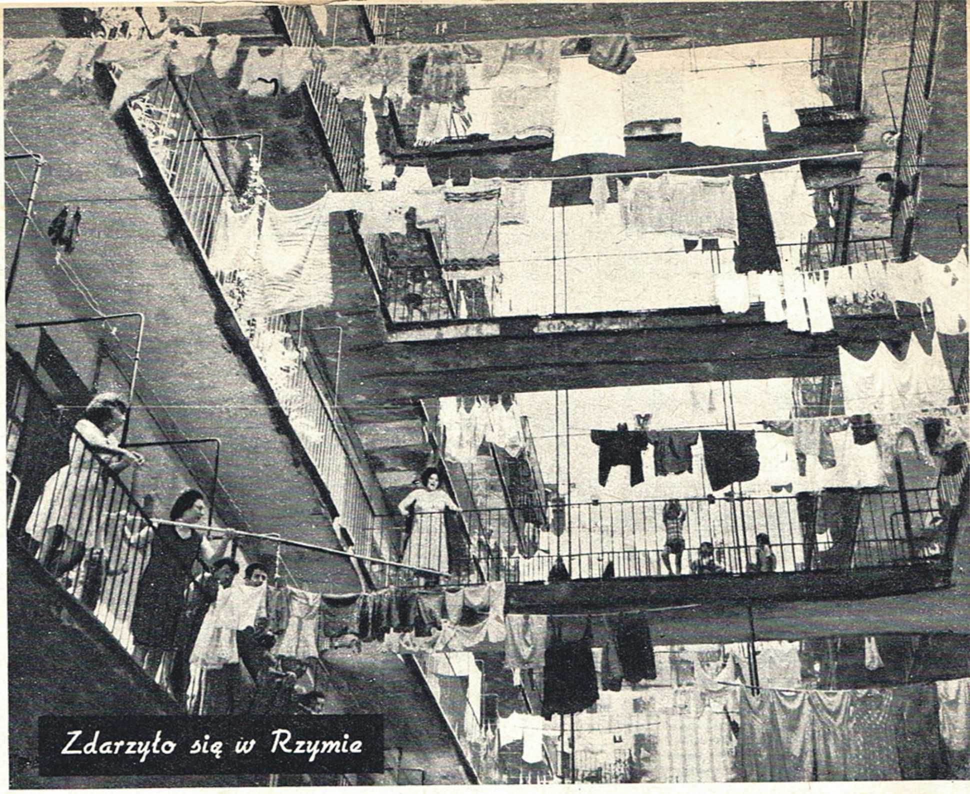


Jan Świderski zagrał główną rolę prokuratora w „Dymie" Faulknera

W równym stopniu przemawiają do mnie i żywe przypadki, tak właściwe dla telewizji, które zdarzają się nieraz na marginesie jej działania i zawsze wbrew jej intencjom. Oto w transmisji występu studenckich piosenkarzy w krakowskiej piwnicy „Pod Jaszczurami", tłem jednego z występów jest sylwetka studentki, która weszła w kadr i nerwowo przygotowuje się do wejścia przed kamerę: wygładza na sobie suknię, poprawia pończochy i fryzurę... Przypadek, oczywiście, ale na pewno nie kompromitacja, lecz raczej dowód i potwierdzenie bezpośredniości telewizji. Podobne — choć bardziej zawiłe wrażenie — odniosłem, gdy lektor wiadomości dziennika podał, że wydatki Stanów Zjednoczonych na zbrojenia wyniosą w bieżącym roku piętnaście miliardów dolarów, na zakończenie zaś wiadomości sprostował tę sumę: nastąpiło przestawienie cyfr, chodzi o pięćdziesiąt jeden miliardów dolarów... Tak oto niezaplanowana pomyłka wyraziście podkreśliła sprawę i cyfry, które nie są przecież wdzięcznym surowcem dla małego ekranu.

Lubię, gdy w telewizji wszystko wychodzi tak, jak powinno. Jednak czasem lubię również gdy coś się plącze i myli, byle by do pomyłki szybko się przyznano — wiem bowiem wtedy, że mam do czynienia z żywym tworem, a ta świadomość jest miła i wiele warta.

ARGUS



Zdarzyło się w Rzymie

BEZROBOTNI BEATNICY

Jacek Fuksiewicz

Pisałem na tych łamach przed przeszło rokiem z okazji „Człowieka ze słomy" Pietro Germiego, że chociaż koniec realizmu ogłoszono już ponad dziesięć lat temu, echa metody neorealistycznej jeszcze ciągle wegetują w filmie włoskim. Czasami stosuje się tę metodę w niemal niezmienionej formie — celują w tym zwłaszcza reżyserzy, którzy zdobyli w okresie neorealizmu sławę przekraczającą często ich możliwości twórcze i którzy nie potrafią już wypowiadać się w inny sposób. Będą to także ślady stylu neorealistycznego, zainteresowanie dla pewnych środowisk, pewnego typu bohatera, sposób przedstawiania i rozumienia jego losu, jego sytuacji, pewien rodzaj splotu wydarzeń. Spotykamy je w wielu filmach, również reżyserów młodego pokolenia. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego, ponieważ są oni prawie wszyscy wychowankami wielkich neorealistów. Neorealizm był zresztą tak wielką przygodą filmu włoskiego, że wszystko, co się działo w tej kinematografii w ciągu ostatnich dziesięciu lat, obracało się w jakiś sposób wokół neorealizmu, było albo próbą kontynuacji i zaadaptowania go do nowych warunków, albo — w większości wypadków — próbą jego zaprzeczenia.

Jak wiadomo, w filmie włoskim zwyciężył w ostatnich latach ten drugi kierunek. W płaszczyźnie światopoglądowej — doszukuje się on wyznaczników losu człowieka nie w procesach społecznych, ale w nim samym, w jego psychice, bądź też w pojętym metafizycznie losie. Za najwybitniejszych przedstawicieli i inicjatorów tego kierunku uważa się Felliniego i Antonioniego. Ich sukcesy przyczyniły się do nadania temu kierunkowi ogromnego prestiżu. By przeciwstawić się panującej tendencji, twórcy, którzy deklarują swe zainteresowania zagadnieniami społecznymi, podkreślają swój związek z chlubną tradycją neorealizmu i odnajdują w filmach tej szkoły pewien system stylistyczny. Inna rzecz, że niektóre przejmowane przez nich motywy neorealistyczne były kiedyś podrzędne, a w każdym razie wiele z tych motywów oderwanych od roli, jaką niegdyś pełniło, stało się dziś już tylko konwencją.

Film Mauro Bologniniego „Zdarzyło się w Rzymie" oparty jest na fragmentach opowiadań Alberta Moravii, pisarza kontynuującego werystyczną tradycję literatury włoskiej. Jak wiadomo — do tej tradycji nawiązywali właśnie scenarzyści i reżyserzy neorealizmu. W „Zdarzyło się w Rzymie" odnajdujemy wiele motywów charakterystycznych dla neorealizmu. A więc przede wszystkim: główny motyw poszukiwania pieniędzy, bez których bohater nie może otrzymać pracy, musi bowiem wpłacić 50 tysięcy lirów odstępnego za posadę w halach. Co więcej, otrzymanie tej pracy ma być dla niego sprawą życia i śmierci: rusza on na poszukiwania głodny i sugeruje się nawet, że nie jadł on już od pewnego czasu, co ma nadać jego wysiłkom charakter desperacki i ostateczny. Podobieństwo do filmu neorealistycznego podkreślają jeszcze pewne szczegóły ekspozycji: umiejscowienie akcji na ciasnym podwórku nędznej kamienicy, gęsto zaludnionej biedotą, i pokazanie pewnej ilości rekwizytów nędzy. Już sam opis sytuacji bohatera wskazuje na to, że twórcy filmu nieco ją zdemonizowali poświęcając jednocześnie wiarygodność i typowość.

Podobieństwo do stylu neorealistycznego kończy się jednak tuż po zawiązaniu akcji i to w najbardziej nieoczekiwany sposób. Już sam bohater zupełnie nie jest tym, na co wskazuje jego sytuacja. Nie jest to neorealistyczny bezrobotny nędzarz, ale młody chłopak, którego dostatni wygląd sugeruje, że — tak ważny dramaturgicznie — fakt głodowania jest dla niego rzeczą wyjątkową, podobnie jak sam fakt szukania pracy. Koci wdzięk bohatera, jego sposób bycia, mówienia, stosunek do świata — każą w nim widzieć raczej jednego z młodych nowofalowych „oszustów", dla których poszukiwanie pracy jest nie twardą życiową koniecznością, ale fantazją, przygodą i urozmaiceniem życia. Wydarzenia, w których bohater bierze udział w czasie poszukiwań, wydają się ciągle to potwierdzać, sprawiają one wrażenie — jak to określił jeden z francuskich krytyków — czegoś pośredniego między wędrówką „beatnika", a reklamową wersją „życia pod włoskim niebem" na użytek cudzoziemców. Bohater jest czarująco rozleniwiony, zmysłowy, w uroczy zresztą sposób kocha się z paroma kobietami, napotykanymi kolejno w ciągu tego wypełnionego poszukiwaniami pracy dnia, który obejmuje akcja filmu. Zarówno sama postać bohatera, jak i panujący w całym filmie klimat erotyzmu — są wyraźnie zapożyczone z filmów „nowej fali".

To zadziwiające pomieszanie konwencji i stylów doprowadziło do zupełnego postawienia na głowie zasygnalizowanego na początku i powracającego przy końcu filmu problemu społecznego. Gdy bohater po całodniowych poszukiwaniach nie znajduje pracy ani możliwości zarobienia owych 50 tysięcy lirów — ściąga złoty sygnet z palca nieboszczyka. Twórcy filmu starają się o klimat zrozumienia i usprawiedliwienia bohatera, ponieważ do czynu tego zmusiła go „twarda konieczność". Jest to więc stara, lansowana już kilkadziesiąt lat temu przez literaturę naturalistyczną, teza, że życie jest dżunglą i że obowiązują w nim prawa biologicznej walki o byt; że w konsekwencji ludzie przyciśnięci głodem popełniają czyny określane przez społeczeństwo jako niemoralne i że są sytuacje, w których tradycyjna, jednoznaczna moralna ocena nie bardzo daje się zastosować, że — na co kładł nacisk neorealizm (np. „Złodzieje rowerów") — winne są stosunki społeczne doprowadzające do powstania takich sytuacji. Na to wszystko nałożyły się nieoczekiwanie echa zupełnie innej i zapożyczonej z „nowej fali" sprawy: kwestia amoralności i braku poczucia odpowiedzialności młodego pokolenia na Zachodzie. I to w rzeczywistości nie tych ludzi, którzy muszą utrzymywać się własną pracą, ale właśnie tych najzamożniejszych, lecz rozpróżniaczonych.

Pomieszanie tych spraw jest — jak się zdaje — ubocznym i nie zamierzonym rezultatem kompromisowych usiłowań reżysera; chciał on opowiedzieć w nowoczesny sposób historię, w której motywy i wątki pochodzące z tradycji neorealistycznej przeplatają się z motywami pojawiającymi się w filmach współczesnych, o zupełnie innej orientacji. Pewna nowoczesność w sposobie narracji i widzenia postaci głównego bohatera może w powierzchowny sposób zafascynować widza (niemałą rolę odgrywają przy tym znakomite, naprawdę nowoczesne zdjęcia Alda Scavardy — operatora „Przygody" Antonioniego), jednak głębsza analiza filmu potwierdza jeszcze raz znaną prawdę, że styl jest ściśle związany z rodzajem przekazywanych treści, z postawą światopoglądową twórcy i nie może być stosowany wymiennie. Oczywiście zdarzają się wyjątki. Ale film Bologniniego do nich nie należy.

KRZEPIĄCY BŁĄD W RACHUNKU

JERZY PŁAŻEWSKI

Oto przykład prawdziwie dobrej roboty, jak by powiedział prof. Kotarbiński. Lattuada i jego współpracownicy (samych scenarzystów było sześciu!) mogą pochwalić się zgoła niezwyczajną, można powiedzieć: maksymalną konsekwencją w konstrukcji fabuły swego „Uprowadzenia". Bądźmy szczerzy — w filmie kryminalnym to się liczy przede wszystkim. I nie ulegajmy reklamowej famie, że film ten podpowiedziało samo życie: afera z porwaniem małego Peugeota. Film jest daleko „lepszy" od życia.

Nie sztuka zaopatrzyć film tego gatunku w niespodziankę, fałszywy trop, zwroty sytuacji, których nie sposób przewidzieć. Każdy sztubak wie, że bez tego nie ma filmowej sensacji. Sztuka jednak, by w tych paradoksalnych spięciach i zwrotach sytuacyjnych nie zagubić prostej logiki. Jakże często wmawiają nam scenarzyści, że chodzi o „zbrodnię doskonałą", a każą jej autorom popełniać dziecinne naiwności, bo inaczej nie zamknęłoby się im koło akcji. Czasem nawet w punkcie wyjścia wszystko się jeszcze zgadza: charaktery, pobudki, motywacje. Potem jednak przychodzą zmyślne powikłania — nawet pomysłowe same w sobie — i nagle okazuje się, że konieczny z punktu widzenia akcji postępek równocześnie przeczy wewnętrznej logice postaci. Przypomina to casus operatora, który drobiazgowo skomponował początek ujęcia, ale wymagania akcji zaraz potem porozrzucały uczestników sceny, tworząc brzydką dysharmonię w kadrze.

Otóż nic takiego nie ma w „Uprowadzeniu". Zawsze się zastanawiałem, po co w licznych filmach włoskich występuje po sześciu, ba, nawet ośmiu scenarzystów. Wydaje mi się, że zgadłem. Oni nie są chyba od wymyślania splotów fabuły, a raczej od czuwania, by owe sploty w żadnym momencie nie stanęły w sprzeczności z tym, co wiemy o postaciach.

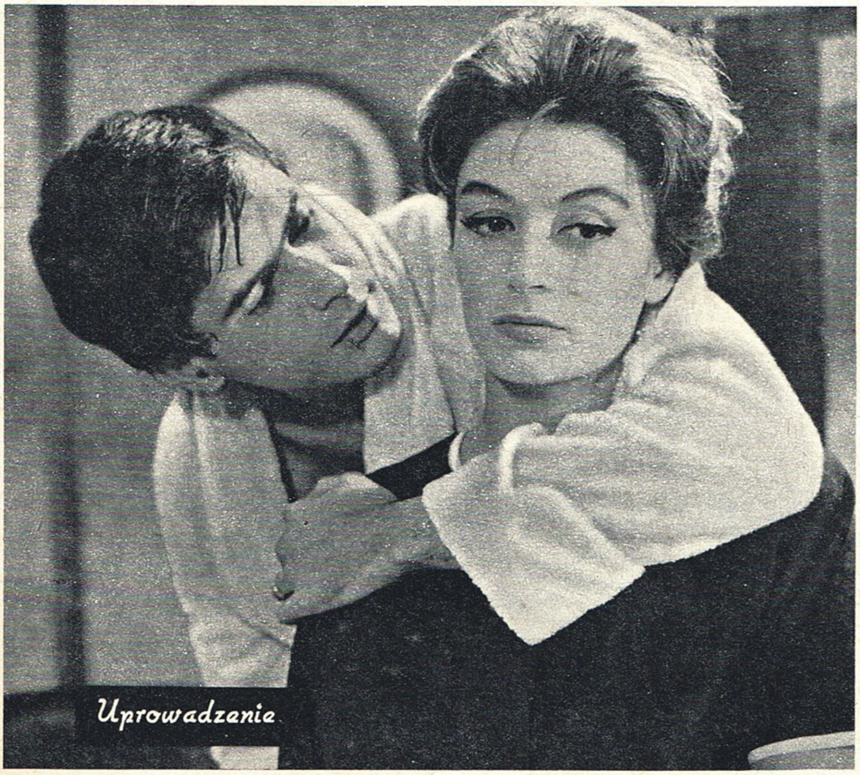
Lattuada z rzadką reżyserską starannością podbudowuje te elementy akcji, które mają dla niego kluczowe znaczenie. By podkreślić, że zachowanie wielkiego fabrykanta określone jest rozmiarami jego interesów — szpikuje nawet pejzaż reklamami z jego nazwiskiem, jeszcze zanim się dowiemy, o kogo chodzi. Gdy później ważnym okaże się fakt, że do willi fabrykanta ma prawo wjeżdżać swym wozem nauczyciel, to dodana zostanie wcześniej odpowiednia scena, w której ten fakt — niby mimochodem — zostanie ujawniony, przy czym z kolei i dla tej „pomocniczej" sceny wynaleziona zostanie własna motywacja dramaturgiczna. Przede wszystkim zaś metoda ta posłuży do uprzedniego przygotowania głównego zwrotu sytuacyjnego: niespodzianki, jaką zgotuje w zakończeniu Anouk Aimée. Nie mogę napisać więcej, by nie zdemaskować pointy końcowej (Hitchcock *dixit*: „nie ujawniajcie naszego zakończenia, mamy tylko to jedno!").

Jeanne Valérie i Thomas Milian w „Uprowadzeniu" reż. Alberta Lattuady

Wszystko, co stwierdzono powyżej, zamyka na razie „Uprowadzenie" w ramach gatunku kryminalnego: na jego szczytach wprawdzie, ale jednak dość nisko dla kogoś, kto cały ten *genre* traktuje jako podejrzany i niepoważny.

Ale na nieskazitelnym schemacie sensacji kryminalnej nadbudowano tu pewną wartość dodatkową. Jest nią wizerunek małego „übermenscha", który — przygotowując plan porwania dziecka — pasjonuje się pamiętnikami Eisenhowera. Sądzi on, że tym, co daje w życiu specjalne uprawnienia moralne, jest inteligencja. Ten raskolnikowowski motyw jest o tyle wiarygodny, że poświadcza go wymyślony przez bohatera projekt porwania rzeczywiście diabelnie inteligentny. Bohater jest jednak uboższy duchowo od swego prototypu: o całą sferę wrażliwości uczuciowej. I to nie przez brak wyobraźni u twórców, tylko świadomie. Chodzi bowiem o to, by naszego nadczłowieka skompromitować nie tylko osobiście, by skompromitować przede wszystkim wyłączność wiary w inteligencję. I przestępca przegrywa pojedynek ze społeczeństwem przez błąd w rachunku. Niedoceniony faktor emocjonalny obalił nienaganną logicznie konstrukcję.

Wątek przywództwa w przestępczym spisku był ulubioną osią fabularną słynnego cyklu amerykańskich filmów gangsterskich. Tam jednak za walory wodzowskie uznawano przede wszystkim odwagę, energię, szybki refleks, brutalność. W klasycznej już „Asfaltowej dżungli" — wódz gangu miał pod ręką osobnego „speca od inteligencji", o manierach niemieckiego buchaltera, który był mu jednak podporządkowany. „Wodzowskość" inteligencji i jej kompromitacja są tu więc wątkiem nowym i przeprowadzonym interesująco. Jedyne zastrzeżenie, to próba dorobienia tej kompromitacji jakiegoś szerokiego zaplecza filozoficznego, kiedy zdemaskowany przestępca w zakończeniu pośpiesznie uogólnia: „Głupota zawsze zwycięża. Zwycięża dzięki tym, co — kiedy ich biją — nadstawiają drugi policzek". To już jest w „Uprowadzeniu" powiedziane bez pokrycia, na wyrost. Nie trzeba mieszać okupu z odkupieniem.



Anouk Aimée i Thomas Milian — kidnaperzy

SZLACHETNOŚĆ PRAWDZIWEGO KINA

O „LABIRYNCIE" JANA LENICY

Nie jestem pierwszym spośród tych, którzy mając okazję obejrzeć „Labirynt" — nowy utwór filmowy Jana Lenicy — rzecz tę uważają za najwybitniejsze wydarzenie w naszej twórczości filmowej, skromnie mówiąc, ostatniego sezonu. Ba, czy tylko ostatniego roku i czy tylko naszej?

Kino Lenicy — jak mi się wydaje, przecież laikowi w tej dziedzinie — wyrosło już zdecydowanie z fazy określanej zazwyczaj terminem eksperymentu filmowego. A więc z tego, co bywa więcej zamiarem i bardziej propozycją niż dziełem logicznym, pełnym i artystycznie zamkniętym. Jeżeli istnieje — obiektywnie biorąc — doskonałość w sztuce, to „Labirynt" jest doskonałością. Poprzednie prace Lenicy: „Pan Głowa" i „Nowy Janko Muzykant", jakkolwiek nieprzeciętne, nie posiadały — jak to dziś widzę z perspektywy „Labiryntu" — tej zdumiewającej jednorodności wszystkich warstw: tworzywa, ruchu, wyrazu oraz wyznaczników stylowych. Tego organicznego, dramaturgicznego napięcia, które mimo całej swej aluzyjności, a nawet — programowej metaforyczności, posiada nadzwyczaj czysty i sugestywny dźwięk czysto tematycznej klarowności.

To połączenie starego mitu o Ikarze z atmosferą zrodzoną z ducha kafkowskiej wyobraźni jest filmem w całym tego słowa znaczeniu filozoficznym. Nie moją rzeczą jest jednak napisanie traktaciku o filozofii Lenicy. Uczynią to może literaci — bardziej biegli w rzemiośle opisywania rzeczy pozawidzialnych. Mnie chodzi o walory plastyczne „Labiryntu", walory — jak sądzę — nie mające precedensu w tym gatunku.

Lenica nie był pierwszym twórcą, który szukał inspiracji dla „animowanego" filmu w technice, dziś znowu tak popularnej, a w latach dwudziestych zrodzonej przez kubistów. Nie był też ani nie jest pierwszym, który źródła inspiracji odnalazł w rzemieślniczych sztychach i ksylografach przełomu wieku, w tym świecie, który posiada tyle uroku starzyzny i tyle niezamierzonej, chociaż śmieszącej nas poezji. Lenica nie był też pierwszym, który dojrzał źródła inspiracji w tym, co w początkach lat trzydziestych czynili: Max Ernst, Kurt Schwitters i niektórzy „dadaiści", komponujący właśnie z podobnych elementów swe nowe, niepokojące surrealistyczne wyobrażenia. Przecież w podobnym co i Lenica kierunku zmierzał także Karel Zeman, czeski reżyser filmowy, pracując nad tematami do Jules Verne'a.

IGNACY WITZ

Liczni ilustratorzy, karykaturzyści, plakaciści i fotomontażyści robili to i wciąż robią z mniejszym lub większym powodzeniem. Mówię to wszystko po to, by poprzez całą genealogię podkreślić, że nie chodzi tu tylko o tak gloryfikowany u nas — pomysł. Autor „Labiryntu" dokonał bowiem rzeczy o wiele istotniejszej. Tylko Lenica potrafił rzeczom tym nadać ostateczną jednorodność, rozegrać wszystkie konflikty w atmosferze tak odległej, a przy tym nadać swemu dziełu, jakkolwiek skonstruowanemu z „niemodnych" cegiełek — znaczenie jak najbardziej nowoczesne. Ale trwający nie więcej niż 15 minut „Labirynt" wzbudza ogromną ilość refleksji nie nowoczesną „modą", lecz właśnie jednością wszystkich skomplikowanych elementów. Refleksja o Kafce jest tu może najbardziej natrętna i świadomie przez Lenicę zamierzona.

Kafka nie był jednak malarzem. Celność wizualnych rozwiązań Lenicy polega na tym — jak sądzę, że wdzierające się w wyobraźnię Kafki, podaje tak całościowo i tak sugestywnie jej aspekty, zbudowane nie tylko z poszczególnych realiów, lecz z kompletnej wizji. Bezludne, secesyjne miasto; po którym wałęsają się dziwne stwory, szkielety przedpotopowych zwierząt, zstępujące jakby z kart starych encyklopedii, anachroniczne maszyny. Kobiety takie jak „Anna Csilag", epoka cesarsko-królewska i epoka kankana tracą tu cały wdzięk, stając się szczytem grozy.

Jakże samotny jest tu ten Ikar w meloniku, z wąsami, które trzeba na noc przewiązywać bindą, wchodzący i wychodzący z bram i portali zdobnych w bogatą sztukaterię. Mija samotnie tam i z powrotem, tam i z powrotem — tu najwyraźniej sygnalizowany jest rytm filmu — odcinki ulic, bardzo właśnie zwyczajne i staroświeckie, a zarazem niezwyczajne. Ileż ekspresji posiadają obrazy, kiedy bohater Lenicy wkracza w zaczarowane, tajemnicze wnętrze gmachu (może Opery, może Giełdy, może „Pałacu Sprawiedliwości", może muzeum), gdzie ujarzmiony zostaje przez człowieka-maszynę, tym bardziej przeraźliwą, że egzorcysta nie jest ani robotem, ani automatem, lecz czymś pośrednim pomiędzy prymusem a staromodnym kompresorem.

Jak wiadomo — jestem najzagorzalszym przeciwnikiem rysunkowych filmów Disneya. Ich słodka, niezwykle kiczowata forma przekreśla dla mnie wszystkie niepoślednie w końcu pozytywy. Pierwsza sekwencja „Labiryntu", kiedy bohater szybuje jak ptak na tle nieba, a potem płynie ponad miastem — zmusiła mnie, bym pomyślał o Disneyu i o tym, że właściwie najpoważniejsze wyzwanie disneyowskiemu stylowi zostało dziś rzucone u nas.

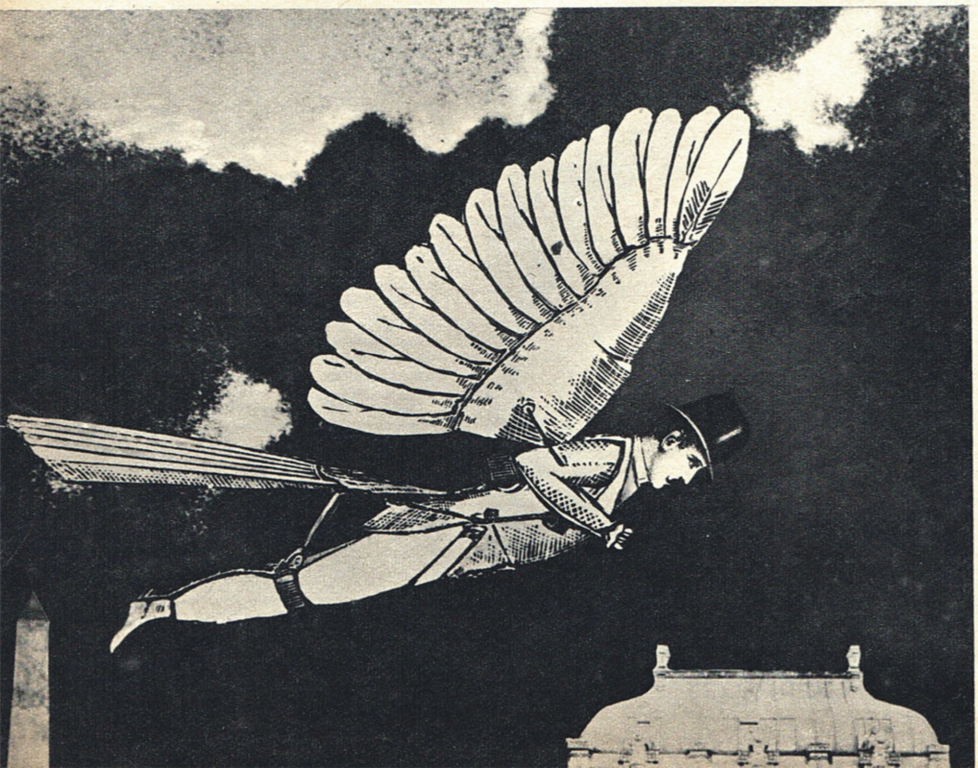
W „Labiryncie" Lenica bardzo świadomie zredukował rolę koloru. Traktuje go surowo, rygorystycznie, nie licząc na żadną zewnętrzność efektu. I w tym też tkwi jeden z najszlachetniejszych czynników ekspresji i tej konsekwentnej monolitycznej budowy plastycznej — właśnie plastycznej — tego surowego obrazu.

Jest w nim szlachetność prawdziwego kina i nie bez głębokich przyczyn nasuwa się tu refleksja o Méliésie. A jak wiemy to coraz lepiej — Méliès robił prawdziwe kino, kino zrodzone przede wszystkim z elementów wizualnej natury.

Bogactwo skojarzeń, jakie wywołuje „Labirynt" niezależnie od swych treści intelektualnych, zawiera w sobie jedną, dość podstawową i wartą powtórzenia myśl: funkcją i właściwością kina jest nadawanie fikcji — wymiarów rzeczywistości. Stąd to, co stylizowane, zawsze brzmi fałszywie. Film w ogóle, a więc również i film animowany — tak mi się coraz bardziej wydaje — nie znosi dekoracji jako dekoracji. Film jest bowiem fotografowaniem, a nie — naśladowaniem natury. Można to robić na tysiące sposobów. Można przekształcać, upraszczać, syntetyzować i komponować; można ją czynić bardziej fantastyczną, ale zawsze należy podkreślać rzeczywisty, materialny, przestrzenny kształt rzeczy. Tak było i wówczas, kiedy Eisenstein stworzył pejzaż z cerkwią dla swego „Aleksandra Newskiego", jak i wtedy, kiedy stworzono mury i wnętrza zamku w Elsynorze dla olivierowskiego „Hamleta".

Nie inaczej postępuje Lenica, chociaż jego tworzywo jest zupełnie inne. To już nie są ruszające się projekciki graficzne lub malarskie. To jest nowa koncepcja, odmienna od wszystkiego, co dotychczas nazywane było animacją. Jest to zwrócenie się do realności, a zarazem wyabstrahowanie tej realności. Jest to film, w którym nic niczego nie udaje. Koncepcja plastyczna „Labiryntu" wyznacza nowe granice animacji.

Film Lenicy jest dziełem jak najbardziej indywidualnym, wszechstronnie autorskim. Nie byłoby nic gorszego, niż to, gdyby znalazł naśladowców. Jedyne, co nam pozostaje, to zastanowić się nad jego sztuką, nad jego metodą.



„...nie można... wprowadzać dialogu, który odbija jedynie indywidualność autora, jego zamiar czy poetykę..." (Władysław Kowalski i Tadeusz Fijewski w „Złocie" Hasa i Czeszki)

JĘZYK W DOBIE FILMU

MARCIN CZERWIŃSKI

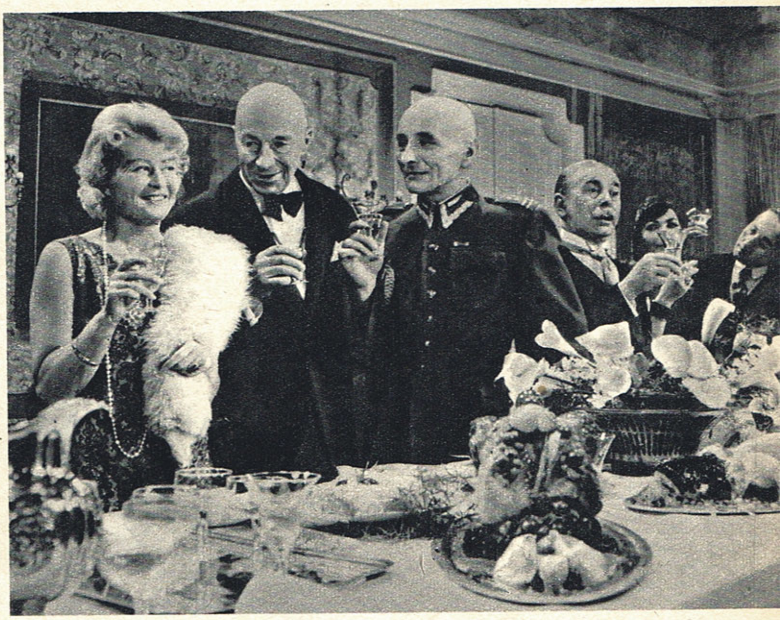
Nie jest mi znana żadna publikacja, która przedstawiałaby w sposób udokumentowany sprawę wpływu filmu na język pisany i mówiony. Spotykałem natomiast wiele rozproszonych hipotez raczej niż dowiedzionych twierdzeń, które sugerują rozmaite zależności języka od sztuki ekranu.

Szkicując tu kilka uwag na ten temat — posłużę się zatem opiniami dość popularnymi, prosząc tylko, aby nikt nie pojmował ich jako pewniki.

Wraz z filmem wkracza w obręb sztuki autentyzm tak daleko posunięty, jak to było niemożliwe w którejkolwiek z epok poprzednich. Dotyczy to przede wszystkim obrazu. Najstaranniej nawet komponowany i sycony wyszukanym światłem, pozostaje on zawsze ową fotografią, w której długo widziano zaprzeczenie artyzmu. Jakąś analogię z tym stanowi dialog filmowy. Toczony w „naturalistycznym" otoczeniu, musi być możliwie najbliższy języka postaci, musi być znamienny dla środowiska i okoliczności. W filmie zatem nie można bezkarnie wprowadzać dialogu, który odbija jedynie indywidualność autora, jego upodobania, jego zamiar czy poetykę.

Wydaje się prawdopodobne, że oba te kierunki manifestowania się autentyzmu w filmie mają doniosłe następstwa językowe. Byłoby na pewno uproszczeniem i przecenieniem roli filmu, gdyby tylko jemu przypisywać wpływ na upadek starych konwencji, niemniej trudno przypuścić, aby stało się to bez jego udziału.

Opowiadanie przy pomocy fotografii — to bowiem uprawia film — zaćmiewa opis słowny. W tradycji powieściowej opis ten jest realistyczny, realizm jego musi się jednak wydawać mdły wobec siły, z jaką unaocznia każdą rzecz film. Pozostając ostrożnym, stwierdzić można, że zachodzi współwystępowanie obu zjawisk: rozpowszechniania się filmu oraz skracania się wszelkich opisów w powieściach. Trudno się tutaj oprzeć wrażeniu zależności przyczynowej. Najprostszy wniosek jest taki, że film odebrał literaturze opis, redukując go w powieści do markowania jedynie sytuacji. Wydaje się też, że zmieniła się równolegle wrażliwość odbiorcy. Dłuższy opis literacki nuży dzisiaj, krótki nie przywołuje żadnych konkretnych obrazów. Czasy cierpliwości czytelnika, który brnął przez szczegółowe „opisy przyrody", zapamiętywał portrety — minęły chyba bezpowrotnie. Odbiorcy współczesnemu nic w tym względzie nie zastąpi doznania wizualnego, jest on przy tym wobec przeszłości uprzywilejowany, gdyż doznanie takie nie musi pochodzić z autopsji, z oglądu „naocznego", bezpośredniego. Pośrednikiem jest film, telewizja. Rodzi się jednak podejrzenie, że współczesny uprzywilejowany odbiorca traci pewien organ wyobraźni — słabnie w nim mianowicie zdolność przekładania słów na obrazy.



„...dialog musi być możliwie najbliższy języka postaci, musi być znamienny dla środowiska i okoliczności..." (Scena z noweli „Na ślizgawce" reż. Andrzeja Łapickiego filmu „Spóźnieni przechodnie" według Stanisława Dygata)

Rozpowszechnianie się filmu zbiega się również z przemianami w dialogu literackim. Szczególnie we współczesnym nurcie autentystycznym znajdziemy dialog tak naturalistyczny, jakim nie bywał on w przeszłości. W porównaniu z tym widać, jak np. pisarze XIX wieku nie umieli się jeszcze uporać z tą sprawą. Zabarwienia środowiskowe języka bohaterów wydają się tam najczęściej podrabiane, są zresztą rodzajem tła, nie przenikają do istoty dialogu. W języku potocznym zachodzi dosyć podobne zjawisko. Mowa nasza nie jest mniej standardowa niż język naszych dziadków — inne mamy tylko standardy — niemniej przeto współczesny wzór językowy dopuszcza „niechlujstwo". „Niechlujstwo" jest niejako wliczone do wzoru. Stąd też indywidualność własnego języka jednostki polega dość często na odrębnym sposobie używania języka: na szczególnym stylu naruszania tej mowy, której uczy szkoła. Współczesny obyczaj popiera sposób wyrażania się dość daleki od nauczanego, sposób wyrażania się codzienny, pośpieszny, uprawniający do opuszczeń, żartobliwych przeinaczeń i słów zastępczych.

Nie wyczerpuje to na pewno podstawowej listy spraw dziejących się między filmem i językiem. Poprzestańmy jednak na tym. A raczej poprzestańmy, jeżeli chodzi o możliwy wpływ filmu „od wewnątrz języka". Należałoby natomiast wspomnieć o oddziaływaniu zewnętrznym, które włącza się w socjologię języka.

Film wespół z prasą, radiem stanowi dziś potężny czynnik w zakresie ustalania wzorów językowych. Dzieje się to za sprawą ich atrakcyjności, ich przystępności oraz olbrzymiego zasięgu, z którego nie jest wykluczony żaden rejon kraju.

I tutaj wpływ wydaje się niewyłączny, ale bodaj że pierwszoplanowy. Wraz z tamtymi środkami masowego oddziaływania, film przyczynia się do ujednolicenia podstawowego sposobu mówienia — zarówno co do zapasu słów, jak i co do stylu. Po raz pierwszy w dziejach zanosi się na rychłe upodobnienie językowe wszystkich członków narodu. Film — prasa — radio — niweczą dawne odrębności, czy to będą tzw. prowincjonalizmy czy też gwary. Upowszechniony jednolity wzór językowy jest, oczywiście, mniej zwarty, mniej smakowity niż dawne wzory lokalne, stanowi natomiast silny czynnik integracji społecznej narodu.

DANIEL CHRABROWICKI:

– Artysta nie może być piewcą tego, co zrobili za niego inni...

Daniel Chrabrowicki, współautor scenariusza głośnego filmu „Dziewięć dni jednego roku", tak charakteryzuje obecne tendencje i zadania kinematografii radzieckiej („Litieraturnaja Gazieta", nr 139):

„Walka z pozostałościami kultu jednostki – to nie jakaś kolejna kampania i twórca nie może, nie ma prawa stać z boku. Przywrócona została praworządność socjalistyczna. Umocniono wiarę człowieka w dzień jutrzejszy. Milionom ludzi przywrócono honor i godność. Bardziej złożony i długotrwały jest jednak inny proces. W ciągu wielu lat oduczono ludzi myśleć; przyzwyczajono ich cytować. Wielu ludziom nawet się to podobało. Nie istniała konieczność samodzielnego myślenia, skoro na każdą okazję znaleźć można było odpowiedni cytat.

Jedno z najpoważniejszych zadań współczesnych twórców – tak jak ja to rozumiem – polega na tym, by pomóc ludziom w zdobyciu samodzielnej orientacji w zjawiskach rzeczywistości. Artysta jest zawsze tendencyjny. Zawsze coś lubi i czegoś nienawidzi, zawsze przeciwko czemuś walczy. Prawdziwy artysta jest partyjny".

W dalszym ciągu swych wywodów – Chrabrowicki analizuje ujęcie tematu skutków kultu jednostki w filmie „Ludzie i bestie" Siergieja Gerasimowa, określając go jako **„temat braku ufności, narastania podejrzliwości i bezprawia nie tylko w stosunku do osób, które w czasie wojny znalazły się za granicą, ale i do setek tysięcy ludzi, którzy nawet jako ofiary bezprawia w okresie kultu jednostki pozostali komunistami do ostatniego tchu. Temat ten, przedstawiony w sposób pełny i jasny, mógłby naświetlić losy bohatera, pozostał jednak poza ramami filmu, poza polem widzenia twórcy...**

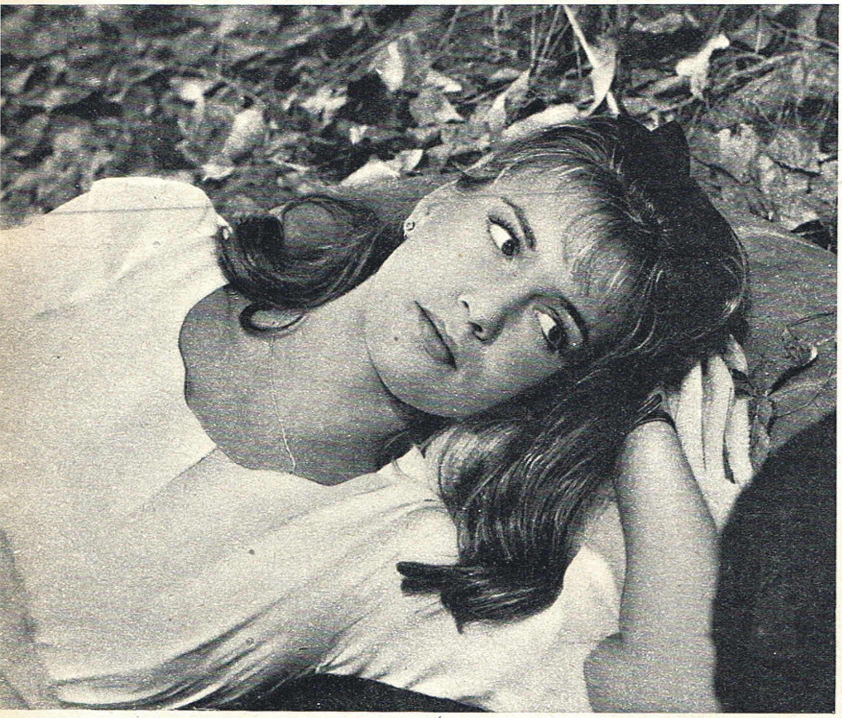
Obecnie jest rzeczą niesłychanie ważną przeanalizowanie tych zjawisk, których świadkiem było nasze pokolenie. Należy ocenić dzień dzisiejszy, przemiany, które zaszły w życiu naszego społeczeństwa, utorować mu drogę naprzód.

Znajdujemy się jeszcze w okresie poszukiwania form i języka. Utraciliśmy wiele z tych wartości, które stanowiły o dynamice naszego filmu w latach trzydziestych. Przejąć i w nowy sposób rozwinąć te tradycje – oto nasze zadanie. Prawdziwego artystę nie może zadowolić rola biernego piewcy tego, co zrobili za niego inni..."

CARL FOREMAN REALIZUJE „ZWYCIĘZCÓW"

Jeanne Moreau i Eli Wallach w filmie „Zwycięzcy" reż. Foremana

NOWA ROLA SIEDEMNASTOLETNIEJ CATHERINE SPAAK



Catherine Spaak w filmie „Dziewczyna z Parmy"

Pocztówka z Włoch

Od stałego korespondenta

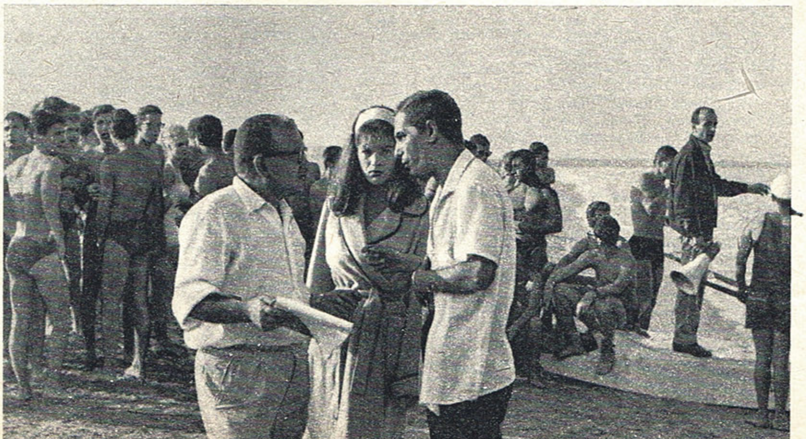
Włochy nie przestają być magnesem dla filmowców z całego świata; przybywają tu oni, aby realizować filmy lub choćby tylko znaleźć pracę przy produkcji któregoś z dwustu kręconych tu rocznie filmów. Przyjeżdżają więc zarówno słynni aktorzy i reżyserzy, producenci zasobni w kapitały, jak też kandydaci na aktorów lub starzy aktorzy o zachwianej już pozycji we własnym kraju, wreszcie ludzie wszelkiego autoramentu, w różny sposób związani z filmem.

Zdarzają się także rewelacje i „odkrycia". Należy do nich Catherine Spaak, siostrzenica belgijskiego męża stanu i córka znanego scenarzysty, która przed dwoma laty, mając zaledwie 15 lat, została kreowana na gwiazdę przez Alberta Lattuadę. Obecnie Catherine Spaak ma 17 lat, kilka zrealizowanych filmów i gra pod kierunkiem reżysera Pietrangeli w filmie „La Parmigiana" (Dziewczyna z Parmy) rolę wiejskiej dziewczyny, którą nadmiar temperamentu i lenistwo zaprowadzą na ulicę wielkiego miasta.

Oto treść. Początkowo bohaterka przebywa na wsi, w domu wuja-księdza. Spotyka tu kleryka, który uwodzi ją i namawia, by pojechała z nim nad morze. Wkrótce jednak kleryk porzuca dziewczynę i wraca do seminarium. Bohaterka przechodzi z rąk do rąk, wiąże się z dziwacznym specjalistą od sloganów reklamowych, ten kończy jednak w więzieniu za jakieś drobne kanty. Wreszcie wychodzi za mąż za policjanta, który z początku uważa ją za niewinną dziewczynę, a następnie postanawia sprowadzić na uczciwą drogę. Ale w momencie, kiedy oczekuje ją już spokojna drobnomieszczańska egzystencja, dziewczyna ucieka. Wraca do wielkiego miasta, odnajduje swego agenta reklamowego, który zdążył już ułożyć sobie życie z dużo starszą, zamożną właścicielką sklepu. Dziewczynie nie pozostaje nic innego, jak uszminkować się jaskrawo i wyjść na ulicę, by zarabiać na życie...

VIRGILIO TOSI

Reżyser Antonio Pietrangeli w rozmowie z Catherine Spaak i Nino Manfredim, odtwórcami głównych ról w filmie „Dziewczyna z Parmy"



eman, znany scenarzysta i producent amerykański („Pod jednym sztandarem", , „Działa Navarony"), reżyseruje swój pierwszy film pod tytułem „The Vi- (Zwycięzcy). Scenariusz oparty został na książce „The Human Kind" (Rodzaj kańskiego pisarza Alexandra Barona. Jest to historia oddziału żołnierzy alian- biorą udział w drugiej wojnie światowej – począwszy od bitwy o Anglię, 945. W filmie grają aktorzy angielscy, amerykańscy, francuscy: George Ha- allach, Robert Mitchum, Maurice, Ronet; z aktorek – Jeanne Moreau, Melina stine Kaufmann, Romy Schneider i Rosanna Schiaffino.

z intencjami powieści – mówi Foreman – **staram się drobiazgowo nakreślić stawę moralną bohaterów, Anglików i Amerykanów, a następnie skonfrontować żołnierzy rosyjskich. Finał filmu rozegra się w Berlinie. „Zwycięzcy" nie przygodowym w rodzaju „Dział Navarony", staram się nadać im charakter ntalny.**

ręcił już sekwencje filmu rozgrywające się w Anglii i wyjeżdża obecnie następnie – Włoch i Niemiec zachodnich, gdzie zrealizuje resztę zdjęć plene-

„Zwycięzcy" – to historia oddziału żołnierzy alianckich, którzy biorą udział w drugiej wojnie światowej

RIUSZE TINIEGO

BIUTY YCH HÓW

Cesare Zavattini ukończył ostatnio 3 scenariusze zamówione przez producenta włoskiego Dino De Laurentiisa. Pierwszy z nich, zatytułowany „Głód i pokój", pokaże oblicze współczesnej Sycylii. Reżyseruje Gianni Mingozzi, jeden ze współtwórców filmu nowelowego „Włoszki i miłość". Następny scenariusz pt. „Żywot młodego kochanka", ma zamiar zrealizować debiutujący reżyser Dino Partesano.

Najbardziej interesująco zapowiada się trzeci scenariusz Zavattiniego – „Don Kichot 1963 roku". Będzie to satyra na skomercjalizowaną włoską telewizję. Młody człowiek stanie się na jeden dzień właścicielem wozu telewizyjnego, dokona ze znanymi i nieznanymi ludźmi wywiadów, które wywołają przewrót w zrutynizowanym stylu programów telewizyjnych. Także i ten film zrealizuje mało znany reżyser Luigi Di Gianni.

niego ęty chylnie

y kin włoskich owy film Rober- lliniego „Anima dusza), nakrę- sztuki Giuseppe ego. Bohaterem owiek bez cha- y i próżny, któ- róbuje oduczyć w. W głównych ili: Vittorio Gas- Tiller, Annette Eleonora Rossi

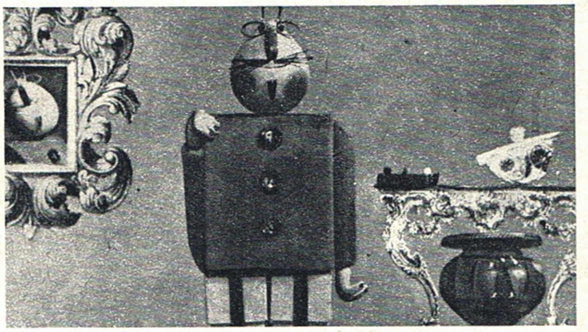
łoska przyjęła ylnie.

Vittorio Gassman i Annette Stroyberg występują razem w „Czarnej duszy" reż. Roberto Rosselliniego

CO KTO GDZIE pisze?

JESZCZE O FESTIWALU W TOURS

Polska – taka jest zgodna opinia prasy światowej – odniosła wielki sukces na festiwalu filmów krótkometrażowych w Tours. Recenzje i zdjęcia z „Ssaków" Polańskiego widnieją na czołowych miejscach sprawozdań. Podobała się zaczepna filozoficznie teza filmu, świeżość i nowatorstwo formy – mimo analogii,



Fragment „Łaźni" Jutkiewicza i Karanowicza

które nasuwają się z jednej strony ze starą burleską (Max Linder, Mac Sennett), z drugiej zaś – ze współczesnym teatrem Becketta.

„Pierwszy krok" Karabasza wywołał dyskusję. Jedni („Les Nouvelles Littéraires") uważają go za **„jedyny zły polski film w Tours"**, entuzjaści zaś (szwajcarska „Gazette de Lausanne") twierdzą, że artysta, mimo iż wybrał ryzykowną drogę – bo koncentrował się w drugiej części tylko na twarzach dzieci, obserwując ich bolesny trud odczytywania muzyki – **„odniósł wspaniały sukces"**; reszta uważa film za dobry, lecz słabszy od „Muzykantów". Sporo pochwał otrzymał także „Labirynt" Lenicy i „Szpital" Majewskiego.

Niespodzianką, a zdaniem niektórych nawet „rewelacją" festiwalu, była „Łaźnia" Jutkiewicza i Karanowicza, film mocny w wymowie, zapowiadający odradzanie się radzieckiej satyrycznej burleski filmowej. Pominięcie tego filmu w nagrodach wywołuje tym większe zdziwienie, że nagrodzony amerykański film „Litho" określony został ogólnie jako „nudny".

BILANS ŚWIATOWEJ PRODUKCJI FABULARNEJ – 1962

Krytyka francuska uważa rok 1962 w produkcji fabularnej za rok sukcesów Francji. Trzej krytycy: Bory, Boussinot i Marcabru („Arts" nr 898) – do najlepszych filmów roku zaliczają: „Przeżyć swe życie" Godarda, „Cléo między piątą o siódmą po południu" Vardy, „Jules i Jim" Truffauta, „Do widzenia, Filipino" Roziera. O sytuacji w innych krajach krytycy piszą: **„Nic szczególnie ciekawego u Włochów ani u Polaków – poza nowelą Wajdy w „Miłości dwudziestolatków". Cisza w Japonii od czasów „Nagiej wyspy". Zabrakło nam entuzjazmu do „Burzy nad Waszyngtonem" Premingera, ale należałoby pokwitować w USA „Spóźniony Blues" Cassavetesa".**

Niewątpliwie w bilansie tym pregapiono niejeden dobry film pokazywany poza festiwalami francuskimi i Francją.

W ZSRR – FILM A TEATR – NOWE DYSKUSJE

„Iskusstwo Kino" (12/62) zamieszcza wypowiedzi kilku twórców filmowych o różnicach i podobieństwach współczesnego teatru i filmu. Oto opinia Andrzeja Wajdy; widzi on przede wszystkim różnice.

Teatr opiera się od wieków na konwencji (naturalizm panował tylko w XIX wieku) i przy niej pozostanie, a o aktorskiej kreacji rozstrzyga ostatecznie sam aktor. Film bazuje na fotografii i montażu, a więc o kreacji aktorskiej rozstrzyga w ostatniej instancji reżyser, **„wybierający z wielu dubli ten jeden, który zawiera iskrę prawdy"**. Tylko w filmie może więc powstać **„wzruszający fenomen gry aktorów niezawodowych, którego nie ma w teatrze"**. Współczesny film zmierza ku dokumentalizmowi, coraz bardziej przeto szuka tematyki współczesnej; tu kryje się źródło rosnących trudności dla reżyserów, bowiem współczesna tematyka wymaga dużej inwencji, ciągłego odnawiania formy. Wajda kończy stwierdzeniem: **„Kocham teatr, a jednak uświadamiam sobie, że film jest mi bliższy(...)"**.

FILM O PARADO

Zdjęcia: Roman Sumik

Rozmowa z Kazimierzem Brandysem o adaptacji ekranowej „Jak być kochaną"

Film „Jak być kochaną" wzbudził duże zainteresowanie krytyki i widzów. Pragniemy więc poinformować naszych Czytelników jak najobszerniej o szczegółach powstawania tego filmu. W nr 3 zamieściliśmy recenzję oraz wypowiedź Barbary Krafftówny; w bieżącym numerze – felieton oraz niniejszy wywiad. Rozmowa z Kazimierzem Brandysem – autorem scenariusza, poprzedza rozmowę z reż. Wojciechem Hasem, którą zamieścimy w następnym numerze.

Jak narodził się pomysł sfilmowania tego opowiadania? Czy kierownik literacki zespołu zwrócił się do pana z prośbą o wskazanie jakiegoś tekstu, który miałby pan ochotę opracować w formie scenariusza, czy propozycja dotyczyła właśnie „Jak być kochaną" — noweli ze zbioru pt. „Romantyczność"?

— Zanim wyszła książka, opowiadanie ukazało się w „Twórczości" i Wojciech Has zwrócił się do mnie z propozycją napisania scenariusza z „Jak być kochaną". Odbyliśmy potem rozmowę, w czasie której porozumieliśmy się natychmiast: nasze wyobrażenia o tym scenariuszu były najzupełniej zbieżne. Chodziło przede wszystkim o przekazanie retrospekcji, wymagało to pewnej rozbudowy dramaturgicznej. Na przykład okres, w którym Felicja ukrywa u siebie swego partnera, poszukiwanego listami gończymi — w opowiadaniu jest zarysowany w kilku rozrzuconych wspomnieniach; scena gwałtu jest tam również krótką, prawie migawkową retrospekcją. Dla filmu musiałem skonstruować ekwiwalent dramatyczny tego czasu wspomnień. To właśnie wymagało rozbudowania — w obrazach, sytuacjach, dialogach. I cała praca nad scenariuszem polegała nie na zmianach merytorycznych w stosunku do treści opowiadania, lecz właśnie na rozbudowie wszerz, na rozwinięciu wewnętrznych segmentów i na chronologicznym ich ułożeniu. Muszę dodać, że miałem wątpliwości czy monolog wewnętrzny Felicji okaże się filmowy, czy wytrzyma próbę ekranu. Natomiast reżyser od początku był pewny, że ten eksperyment się uda, i chyba miał rację...

— Jaka była dalsza współpraca pana, jako scenarzysty, z reżyserem Hasem?

— Porozumiewaliśmy się ze sobą na różnych etapach realizacji. Reżyser zapoznał się ze scenariuszem, potem ja ze scenopisem reżyserskim. Nie było między nami żadnych konfliktów.

Przeglądałem później materiały filmowe, udźwiękowioną taśmę. Było to w wytwórni wrocławskiej, gdy ukończono około 60 procent filmu. To, co reżyser dodał do poszczególnych epizodów, na ogół wydało mi się interesujące. Na przykład jedna z najładniejszych według mnie scen filmu — odjazd Felicji dorożką po wyjściu z sądu koleżeńskiego, gdy częstuje rogalikiem konia i wsiada do fiakra — to pomysł Hasa. Has zmienił także i rozbudował miejsce akcji w sekwencji teatralnej próby „Hamleta". W scenariuszu było nieco inaczej: ucieczka aktorów ze sceny w czasie bombardowania, do gaderoby, a potem — w tejże aktorskiej garderobie — rozmowa o wybuchu wojny.

W sumie uważam to wszystko za przykład dobrej współpracy scenarzysty z reżyserem. Pisząc scenariusz, starałem się wyobrazić sobie dokładnie to, co będzie na ekranie, ale nie interweniowałem później w sprawy realizacji. Starałem się opisywać drobne czynności moich bohaterów, ich gesty w czasie dialogów, ich reakcje mimiczne — przede wszystkim po to, by lepiej uzmysłowić sobie przyszłe obrazy, lecz absolutnie nie uważając ich za obowiązujące dla reżysera. Np. bardzo dokładny był w scenariuszu opis jazdy dorożką Felicji i Wiktora: mijane ulice, skrzyżowania, wygląd przechodniów, przechodzące patrole żandarmerii. Było mi to potrzebne, aby pomóc s o b i e w stworzeniu wizualnego napięcia w stosunku do opisywanych wydarzeń. Reżyser skorzystał z tego tylko w części, uznaję jednak, iż było to jego prawo.

— W opowiadaniu użył pan dwu cytatów: „Sowa była córką piekarza" i „Ach, panie! Wiemy, czym jesteśmy, ale nie wiemy, co się z nami stanie". Dlaczego w filmie pojawiły się inne?

— Pozostałe cytaty, oraz wiersz Supervielle'a przy końcu filmu — dodał sam reżyser. Cytat z „Hamleta", o którym pani wspomniała, to aluzja do przypowieści o córce piekarza, którą Chrystus zamienił w sowę. Z początku zamierzałem dać opowiadaniu tytuł „Sowa, córka piekarza". Chodziło mi o paradoksalność ludzkiego losu, o to, że nikt nie może przewidzieć, kim będzie „przy wieczerzy", co się z nim stanie w ciągu życia... Ta paradoksalność jest spotęgowana w czasie wojny; staje się wówczas zbrodniczym absurdem. I mimo że „Jak być kochaną" nie jest filmem o okupacji, jest to jednak film przeciw wojnie, bo chce pokazać jej zbrodniczość wobec losu ludzkiego.

— Interesują nas pana doświadczenia scenariopisarskie. „Jak być kochaną" jest już drugim

KSALNOŚCI LUDZKIEGO LOSU

Tadeusz Kalinowski, Barbara Krafftówna i Zbigniew Cybulski w filmie „Jak być kochaną“

zrealizowanym przez pana scenariuszem filmowym...

— Myślę, że scenariusz trudniej rodzi się z prozy typu epickiego niż z opowiadania, w którym akcja rozwija się wokół kilku decydujących zdarzeń. Jeżeli zaś chodzi o moją technikę pisania dla filmu — to jest to przede wszystkim zabieg adaptacji, przypominający wyjęcie szkieletu (pomysłu i fabuły) z jakiegoś organizmu (powieści czy noweli). Reżyser dokonuje transplantacji owego szkieletu w nowy organizm — filmowy. Wszystkie moje scenariusze filmowe i telewizyjne były adaptacjami napisanych przeze mnie uprzednio utworów. W porównaniu z nimi adaptacje są mało literackie. Powieściowy opis lasu w zimie, szronu błyszczącego w słońcu, szelestu osypujących się okiści śniegu na gałęziach itp. — może ograniczyć się w scenariuszu do jednego zdania: „Las w zimie“. Po czym, jak to się często zdarza, reżyser kręci tę scenę na ulicy i w lesie...

Wierzę, że sucha relacja wystarczy reżyserowi, a jeżeli mu nie wystarczy, to zawsze może się odwołać do tekstu opowiadania czy powieści, które były podstawą dla scenariusza. O ile wiem, tak zresztą postępował Has podczas realizacji „Jak być kochaną“.

— Podobno autorzy scenariuszy zwykle ewoluują w stronę literatury lub reżyserii. Może dlatego pan, będąc pisarzem, nie myśli o reżyserowaniu?

— Chyba tak jest rzeczywiście. Jestem przede wszystkim prozaikiem. W okresie, gdy film staje się powieścią naszych czasów, proponuję mu swoją prozę, oczywiście przekształconą, spreparowaną dla jego potrzeb. Niemal we wszystkich moich opowiadaniach, z których robiłem scenariusze, fabuła beletrystyczna była wartością drugoplanową. Musiałem więc za każdym razem dokonać pewnego przesunięcia. W filmie bowiem proporcje są inne; refleksja, komentarz, teza intelektualna — są bardziej podporządkowane fabule. Natomiast we współczesnej powieści ustępuje ona coraz wyraźniej analizie, refleksji psychologicznej i filozoficznej. Być może, niedługo beletrystą będzie wyłącznie autor piszący dla filmu.

Rozmawiała:

KRYSTYNA GARBIEŃ

Panie Redaktorze!

TRZY RAZY „NIE“

Z niemałym zdumieniem przeczytałem w świątecznym numerze FILMU „Zapiski krytyczne“ Aleksandra Jackiewicza poświęcone „Hamletowi“ Chabrola.

Na ogół nie dyskutuję z opiniami i gustami, jednakże mniej więcej raz w roku pojawia się w prasie opinia tak zaskakująca, że trzeba się wypowiedzieć przeciwko niej.

„Ofelia“ (czyli właśnie ów „Hamlet“) Chabrola jest — moim zdaniem — absolutnym nieporozumieniem filmowym. Do rzekomej próby polemiki z Szekspirem — Chabrol najwyraźniej nie dorósł.

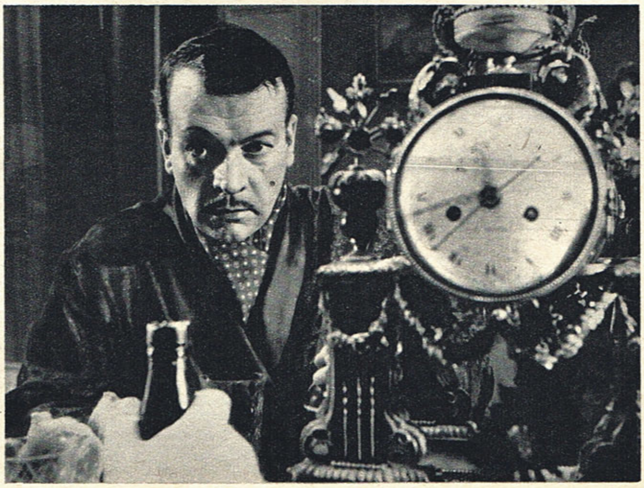
Film składa się z dwu warstw: jakby sennego koszmaru (w scenach, w których bohater jest SAM na ekranie — co zostało podkreślone odmienną tonacją miękkich zdjęć i dialogiem wewnętrznym) oraz rzekomego realizmu, gdy na ekranie są pozostali aktorzy. Smutno pretensjonalny dialog, wybitnie upozowana i niemrawa gra nawet DOBRYCH aktorów, nie mówiąc już o wręcz infantylnej — samego „Hamleta“, sprowadza ten film do poziomu prowincjonalnego widowiska.

W przeciwieństwie do prawie zachwytów profesora Jackiewicza — cały czas odczuwałem, patrząc na ekran, przykre zażenowanie, że Chabrol — twórca tak wybitnych filmów, jak „Piękny Serge“ i „Kuzyni“, staczający się potem po równi pochyłej (co stwierdzam, bo znam wszystkie jego filmy, z wyjątkiem „Landru“) — dotarł do jakiegoś dna. Od spodu w to dno już naprawdę zapukać nie można — że zapożyczę słynne spostrzeżenie Stanisława J. Leca.

Jeśli tego rodzaju „antyadaptacja“ miałaby być przykładem nowych ambicji „nowej fali“ — współczułbym kinematografii francuskiej. Nie wiem, czy wystarczającym argumentem dodatkowym, a dla mnie pociechą — będzie fakt, że „Ofelia“ bezprzykładnie padła w Paryżu. (Rekord braku frekwencji od kilku lat pobity). Muszę jednak przypomnieć, że ambitne i trudne filmy cieszą się tam powodzeniem: np. japońska „Naga wyspa“ zajęła szesnaste miejsce — z ogólnej liczby 360 filmów wyświetlanych w 1962 roku w nadsekwańskiej stolicy.

LEON BUKOWIECKI
Warszawa

OD REDAKCJI:
Co prawda film, o który toczy się spór, nie jest znany naszym czytelnikom, mamy jednak nadzieję, że niebawem pojawi się na polskich ekranach. Wówczas sami rozstrzygniecie, kto ma rację.

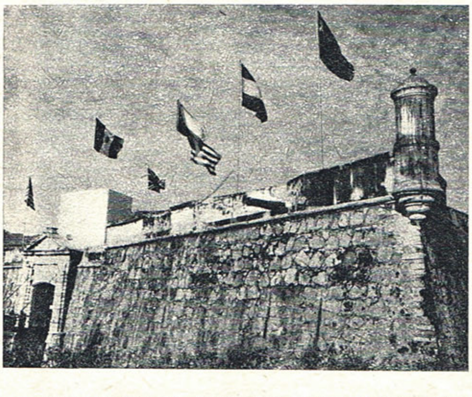


Scena z filmu „Ofelia“ Claude'a Chabrola

PO ACAPULCO -WARSZAWA

Festiwal Festiwali Filmowych w Acapulco jest jedną z trzech (obok Londynu i Warszawy) imprez tego rodzaju. Różni się od pozostałych tym, że Międzynarodowa Federacja Krytyki Filmowej – FIPRESCI – przyznaje tu swoją doroczną – główną – nagrodę im. André Bazina, a do jury wchodzi także przedstawiciel Polski.

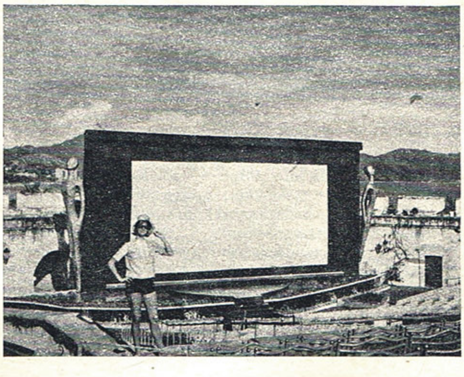
Poza tym festiwal w tym meksykańskim Cannes, Miami i Monte Carlo razem wziętych – jest w nie mniejszym stopniu imprezą towarzyską, co artystyczną. Spory tłumek festiwalowych gości nie może narzekać na brak rozrywek między „regulaminowymi" wieczornymi projekcjami, odbywającymi się pod gołym niebem – w efektownym starym forcie San Diego. Ale i podczas pokazów nie brak honorowych salw z muzealnych armat, fajerwerków i fanfar, tudzież licznych „caballeros" w sombrerach, strojach przetykanych gęsto srebrem, z coltami u boku. Zaś w pozafilmowym programie można obejrzeć rodeo, skoki chłopców w przepastną, wąską otchłań wody z czterdziestometrowej skały, żywe obrazy z historii Meksyku, rewie mody, corridę (z udziałem samego Luisa Procuny!), a także – wziąć udział w licznych przyjęciach i rautach, wśród których króluje bankiet na dwa tysiące osób u Mario Moreny, czyli popularnego Cantinflasa. Słowem – raj dla zziębniętych (grudzień!) Europejczyków, jeszcze jedna atrakcja dla tysięcy amerykańskich turystów. A także okazja poznania niejednej aktualnej i gasnącej sławy filmowej obydwu półkul.



Działa na udekorowanych sztandarami murach starego fortu San Diego obwieszczają inaugurację Festiwalu Festiwali

W tym roku tytułem „pierwszej damy festiwalu" musiały się podzielić dwie aktorki – wiecznie młoda Dolores del Rio (88 filmów i chyba dwie trzecie lat z tej liczby) oraz ujmująca Alida Valli. Obok nich wcale imponujący wianuszek gwiazd: Irena Pappas, Giorgia Moll, Katy Jurado, Jana Brejchova, Carrol Baker, Nadja Rumiancewa, Barbara Rush, Alessandra Panaro, Jose Suarez, John Gavin, Maximilian Schell. Było też kilka znacznych nazwisk realizatorskich: Josef von Sternberg, Michael Cacoyannis, Georges Franju, Edward Dmytryk, John Frankenheimer, Karel Kachyna, Gabriel Figueroa.

Niezależnie jednak od wszelkich atrakcji festynowo-rozrywkowych, festiwal w Acapulco jest zjawiskiem niezwykłym i ważnym w życiu kulturalnym Meksyku. Dla znacznej części tutejszej publiczności stanowi jedyną bodaj szansę zapoznania się z najnowszymi osiągnięciami światowej kinematografii. Trzeba bowiem pamiętać, że zarówno produkcja filmowa, jak i repertuar kinowy Meksyku są skomercjalizowane w stopniu znacznie większym jeszcze, niż w USA *). Nawet dzieła Bunuela – ratującego dziś, po ostatecznej kapitulacji Emilio Fernandeza, prestiż meksykańskiej twórczości filmowej – są bardziej popularne i znane w Polsce niż w jego drugiej ojczyźnie.



Olbrzymia festiwalowa widownia pod gołym niebem

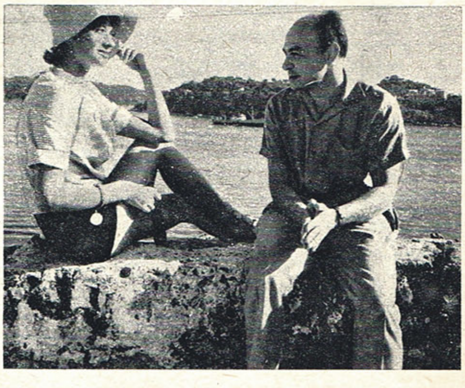
Na V Festiwalu Festiwali w Acapulco pokazano 16 filmów. Z ich doborem nie zawsze było najlepiej. Zabrakło np. Grand Prix z Karlovych Varów – „Dziewięciu dni jednego roku", zaprezentowano za to dwie dalekie nagrody z tego festiwalu – nie najgorsze co prawda, ale i nie nadzwyczajne pozycje (argentyńskich „Powodzian" i meksykańskie „Perły św. Łucji"). Nie było Srebrnej Palmy z Cannes – „Zaćmienia" Antonioniego, zaproszono zaś – nie bardzo wiadomo dlaczego – głośną „West Side Story", nie uczestniczącą przecież w żadnym z festiwali. Ogląda się ten film (10 Oscarów!) z przyjemnością – dzięki znakomitej muzyce Bernsteina, fenomenalnemu baletowi Robbinsa i miłej buzi Natalii Wood, ale sama „story" jest nieznośnie ckliwa i rzewna.

Niemniej jednak obejrzenie pod rząd szesnastu filmów-laureatów daje już niejakie pojęcie o zainteresowaniach, kierunkach i tendencjach współczesnej sztuki filmowej. Skłania się ona coraz bardziej – jeżeli idzie o formę – ku swoistemu dokumentalizmowi, luźnej dramaturgii; zwłaszcza gdy podejmuje tematy o randze społecznego dokumentu. Przykładem choćby Grand Prix z Locarno – francuski „Smutek serca" Reichenbacha (rzecz o powszednich dniach boksera Murzyna w Paryżu) czy świetne „Policzone dni" (główna nagroda w Mar del Plata), zrealizowane przez młodego włoskiego reżysera Elio Petriego. Ten piękny, mądry film o człowieku, który u schyłku życia zastanawia się nad sensem swej dotychczasowej egzystencji – pozbawionej większych przeżyć, ambicji i przyjemności – był jednym z głównych kandydatów do nagrody FIPRESCI. Przypadła ona jednak ostatecznie w udziale najnowszemu filmowi Luisa Bunuela „Anioł zagłady" (nagroda krytyki w Cannes). Jest on może mniej klarowny i bardziej obarczony umownością i metaforyką od „Viridiany" czy „Nazarina", za to gwałtowność i bezkompromisowość, z jaką atakuje problemy dzisiejszego świata, zasługują na szacunek i uwagę. Jury FIPRESCI wyróżniło także najnowszy – interesujący, choć dyskusyjny – film „Jules i Jim" klasyka francuskiej „nowej fali" – François Truffauta, za wybitne walory reżyserskie.

Rzecz charakterystyczna: także inne najciekawsze pozycje festiwalowego repertuaru – to filmy drążące współczesność i najczęściej nie pozbawione ostrych akcentów krytyki społecznej i obyczajowej. „Rozwód po włosku" Germiego, brazylijskie „Ślubowanie" Duarte'a, angielski „Rodzaj miłości" Schlesingera.

Włoska „Kronika rodzinna" (Złoty Lew w Wenecji ex aequo z „Dzieckiem wojny") przyjęta została z mieszanymi uczuciami, zwracano jednak uwagę na wielką kulturę realizacji, oszczędność środków i rolę Marcello Mastroianniego.

Poza współczesność wykraczały właściwie tylko trzy filmy: radzieckie „Dziecko wojny" Tarkowskiego – przyjmowane z dużą sympatią głównie ze względu na doskonałe aktorstwo małego Koli Burłajewa (tematyka wojenna jest szalenie odległa dla publiczności meksykańskiej); interesująca i nowatorska grecka ekranizacja „Elektry" Eurypidesa, dokonana przez Cacoyannisa z bardzo dobrą Ireną Pappas w roli tytułowej, oraz czechosłowackie „Przygody Münchhausena" Zemana (Srebrny Żagiel w Locarno), kontynuujące tradycje techniki i stylu „Diabelskiego wynalazku". Nie piszę o tych filmach szerzej, jako że znajdują się one (podobnie jak większość najwybitniejszych tytułów z Acapulco) w programie trwającego obecnie warszawskiego VI Festiwalu Festiwali.

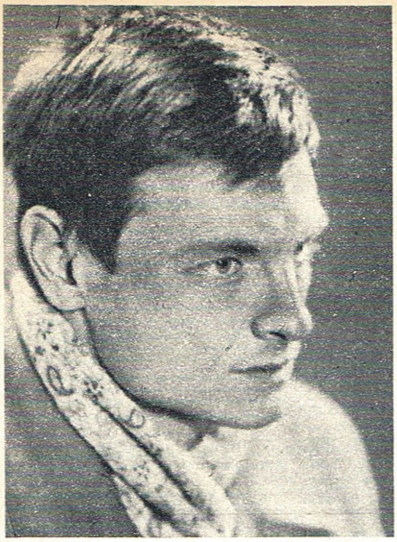


Czechosłowacka aktorka — Jana Brejchova i autor artykułu

Chciałbym jeszcze tylko zwrócić uwagę na jeden fakt: spory odsetek nagrodzonych w tym roku (i najambitniejszych) filmów stanowią dzieła młodych, często debiutujących reżyserów. Polski monopol w tej dziedzinie zdaje się zdecydowanie wygasać.

*) Nacisk komercjalizacji dał się odczuć nawet na festiwalu. Tytuły niektórych filmów zmieniono na bardziej „atrakcyjne". I tak np. „West Side Story" nazwano „Miłością bez granic", „Ptasznik z Alcatraz" stał się „Samotną celą", „Julesa i Jima" zatytułowano „Kobieta dla dwóch" „Elektrę" przechrzczono na „Mścicielkę" itd.

KORESPONDENCJA WŁASNA Z MEKSYKU



Мой искренний дружеский привет польским друзьям и читателям «Фильма»!

А. Тарковский

ANDRIEJ TARKOWSKI

Przesyłam szczere przyjacielskie pozdrowienia polskim sympatykom i czytelnikom FILMU.

A. TARKOWSKI

Dziecko wojny: TARKOWSKI

Od specjalnego wysłannika z Moskwy
Zbigniewa Pitery

W nr 49 z ub. r. zamieściliśmy obszerną wypowiedź znanego pisarza i filozofa Jean-Paula Sartre'a na temat głośnego filmu radzieckiego „Dziecko wojny" reż. Andrieja Tarkowskiego. Poprzednio na naszych łamach pisał o Tarkowskim i jego filmie — Aleksander Jackiewicz. W poniższym wywiadzie reżyser nawiązuje do obu tych wypowiedzi. Red.

Szczupły, chłopięcy, nerwowy, mówi żywo, swobodnie, przeskakuje z tematu na temat, szuka stale coraz precyzyjniejszych sformułowań. Najlepiej mu się rozmawia, gdy wstanie od stolika i zaczyna chodzić po pokoju. Jego monolog nabiera swoistego niespokojnego rytmu, któremu trzeba się poddać.

Nie wiem, który to już raz rozprawia Tarkowski o swoim filmie z ludźmi ze wszystkich końców świata. Bo w czasie mojego krótkiego pobytu w Moskwie każdy z napotkanych znajomych dziennikarzy zagranicznych miał w planie wywiad z twórcą „Dziecka wojny". Ale Tarkowski rozmawia ze wszystkimi chętnie i szczerze, i bynajmniej nie z piedestału autora filmu, który po weneckim Grand Prix szybko zyskał sławę międzynarodową. Jest w nim ta sama młodzieńczość, bezpośredniość i spontaniczność, którymi ujęło wszystkich jego „Dziecko wojny". Poza tym zna doskonale sporą już literaturę na temat swojego filmu.

— *Polemiczny artykuł Sartre'a w dzienniku* „L'Unita" — zaczyna Tarkowski — *był dla mnie czymś nieoczekiwanym i bardzo interesującym. Cieszę się, że nasz film podsunął mu własną, indywidualną i tak głęboką interpretację sensu losu bohatera. Różni widzowie w różny sposób odczytują film — i to chyba dobrze, to jakiś jego walor. Przekonałem się podczas dyskusji z widzami, prostymi ludźmi, że dostrzegają w filmie to, czym nam zależało, że choć nasz bohater — dziecko — pod wpływem przeżyć wojennych zdolny jest do strasznych czynów, pozostaje w nim ciągle jeszcze wiele człowieczeństwa. I zgadzam się z Sartrem, gdy w zakończeniu swego artykułu pisze: ...„gdy Zło... niezliczonymi pchnięciami przebija Dobro, wtedy ujawnia ono tragiczną prawdę o człowieku i postępie... Chodzi o to, by czerpać wolę walki, nie tracąc z oczu ceny, jaką trzeba za to płacić...". Cena postępu, ofiara w imię postępu — to bardzo słuszne sformułowanie i trzeba je rozumieć w bardzo szerokim, aktualnym sensie. Cieszę się także, iż Sartre w związku z naszym filmem mówi o tradycjach kinematografii radzieckiej i różnicach pomiędzy nią, a filmem zachodnim.*

Przyznaję też dużo racji krytykowi, którego bardzo cenię za jego obiektywizm, Jackiewiczowi, gdy pisze w tygodniku FILM, że w naszym filmie jest banał, a niektórym scenom brak realizmu (np. odnalezienie teczki z aktami chłopca w kancelarii Rzeszy). Nasz film jest rzeczywiście rezultatem emocji, kierowaliśmy się przede wszystkim doznaniami i uczuciami, a nie profesjonalizmem — przecież go nam jeszcze brak! Chcieliśmy w jakiś sposób pozostać wierni temu, co odczuwali nasi rówieśnicy w czasie wojny. Byliśmy przecież wtedy w wieku naszego Iwana! Stąd w filmie wiele momentów własnych, niemal autobiograficznych.

Nie zgadzam się natomiast z czymś innym w artykule Jackiewicza. Nie odczuwam bowiem u siebie wpływu polskich filmów, a na pewno nie cytuję Passendorfera. Gdybym wiedział, że są między nami analogie, gdybym widział jego film — na pewno bym tę zbieżną scenę wyrzucił. Ale jestem wdzięczny Jackiewiczowi za ten artykuł.

Wajda i inni polscy twórcy? Mam wrażenie, że po prostu łączą nas wspólne tendencje: chęć tworzenia nadmiernych „napięć psychologicznych". Chyba jednakowo lubimy Dostojewskiego...?

Cieszę się, że mój film zobaczą polscy widzowie. Chciałbym jednak, aby szukali w nim jak najmniej różnych podtekstów. Film — to środek ekspresji poetyckiej, bardzo konkretny i jasny, niepotrzebne mu podteksty i symbole. Widz powinien traktować filmowy obraz jak rzeczywistość — bezpośrednio, emocjonalnie — a nie gubić się w domysłach i szukać drugiego dna.

W związku z naszym filmem mówi się często o symbolizmie i surrealizmie. Jeżeli w „Dziecku wojny" znalazły się rzeczywiście jakieś symbole, to znaczy, że niektóre sceny są niedopracowane, poetycko niedojrzałe. Dla mnie źródłem poezji jest obserwacja. Nie ma nic gorszego, jak zamierzony symbolizm. A surrealizm? Dlatego, że pokazujemy sny? Przecież sny to zawsze jakiś tam surrealizm...

Ważna jest natomiast sprawa rytmu. Zgoda, że forma naszego opowiadania jest trudna; pojawianie się i znikanie bohatera, przeskoki w czasie — to jakiś szok dla widza. Ale my to uważamy za rzecz naturalną, to nasz sposób widzenia i opowiadania. Zmiana rytmów — może to jest owa rosyjskość stylu? Sądzę, że właśnie w rytmie, a nie w założonej z góry koncepcji i konwencji — odzwierciedla się nastrój, temperament, charakter autora. Stąd bierze się bezpośredniość utworu — i to nam się udało.

Sens finału naszego filmu? Niech widz go rozumie tak, jak odczuł końcową scenę. Chcę, żeby nie dopatrywał się w niej racjonalnego sensu. Chodzi wyłącznie o nastrój, z którym wyjdzie z kina, a nie o jakieś specjalne wnioski. Przecież nasz bohater nie zginął, on żyje — w każdym z nas.

*

Nasza rozmowa schodzi na inne tematy. Tarkowski zachwyca się Kurosawą („Siedmiu samurajów"), Dowżenką („Ziemia"), Luc-Godardem („Do utraty tchu") i Wajdą („Popiół i diament"). Wreszcie mówi o swoim nowym filmie, poświęconym słynnemu malarzowi rosyjskiego Odrodzenia — Rublowowi.

Rozmowę tę przytoczę przy innej okazji.

Reż. Andriej Tarkowski (z lewej) podczas zdjęć plenerowych do filmu „Dziecko wojny"

Jerzy Toeplitz

KARTKI Z KALENDARZA

1913
25
STYCZNIA

NIEUDANY DEBIUT

W roku 1909 znalazł się Albert Bassermann w zespole aktorskim berlińskiego „Deutsches Theater“, na którego czele stał Max Reinhardt. Spotkanie doskonale zapowiadającego się, młodego jeszcze, adepta sztuki scenicznej z najwybitniejszym z działających na terenie Niemiec reżyserów, było punktem zwrotnym w karierze Bassermanna. Z kreacji na kreację ulepszał i uszlachetniał swe rzemiosło, pnąc się wciąż w górę i w górę. Po paru latach nie było już żadnych różnic zdań co do rangi artystycznej aktora. Zarówno w opinii widzów, jak i dla fachowej krytyki był Albert Bassermann największą indywidualnością niemieckiej sceny.

Jak każdy wielki człowiek, tak i Albert Bassermann posiadał swoje dziwactwa i śmiesznostki. Nie lubił się fotografować i nie pozwalał, by jego zdjęcia ukazywały się w prasie. Raz nawet wytoczył pewnemu tygodnikowi proces, który ciągnął się przez wiele lat i wiele instancji. Być może było to nie dziwactwo, lecz przejaw rzadkiej w środowisku aktorskim niechęci do reklamy. Bassermann mawiał, że zezwoli na umieszczanie swych portretów na łamach dzienników dopiero wtedy, kiedy nikt nie będzie mógł poczytać mu tego za chęć „przypominania się“ publiczności. Innymi słowy — miało to nastąpić dopiero w momencie osiągnięcia szczytowej sławy.

Czy na początku 1913 roku osiągnął już Bassermann, we własnej ocenie, apogeum? Świadczyć o tym mogłaby premiera filmu „Inny“ („Der Andere“), która odbyła się przed pięćdziesięciu laty — dnia 25 stycznia 1913 roku — w berlińskim kinie „Mozartsaal“, jednym z 220, jakie posiadała wówczas stolica Rzeszy Niemieckiej. Po raz pierwszy znakomity aktor teatralny zgodził się na wystąpienie w filmowym dramacie, przystał na to, że oglądać go będą miliony widzów, którzy w przeważającej większości nigdy w życiu nie przestąpili dostojnych progów „Deutsches Theater“. Było to nie lada święto dla niemieckiej kinematografii, która rozwijała się wprawdzie z ogromnym dynamizmem, nie potrafiła jednak zdobyć sobie odpowiedniego artystycznego prestiżu.

Producent Julius Greenbaum i reżyser Max Mack pokusili się teraz o dokonanie przełomu. Zaangażowali Alberta Bassermanna do filmu, który miał być zrealizowany według scenariusza napisanego przez dramaturga Paula Lindaua. Film d'art — film artystyczny — wystartował w Niemczech cztery lata później niż we Francji. Nazywano go w Berlinie — „Autorenfilm“, filmem autorskim. Znamienne to określenie, podkreśla bowiem wagę udziału twórcy w anonimowej, posiadającej fabryczny charakter produkcji filmowej. Przy czym — warto to zapamiętać — jako o autorze, a raczej o autorach, mówiło się wówczas o scenarzyście i aktorze, a nie o reżyserze, który był specjalistą technicznym, pomagającym wypróbowanym fachowcom na nie znanym im terenie.

Paul Lindau napisał sztukę „Inny“ w roku 1893. Dlaczego po dwudziestu latach sięgnięto akurat do niej, by przenieść ją na ekran — łatwo się domyślić. Bohaterem dramatu jest prokurator, który cierpi na rozdwojenie jaźni. W nocy jest zbrodniarzem (nie wiedząc o tym), a w dzień — jako przedstawiciel wymiaru sprawiedliwości — żąda surowych kar dla przestępców. Interesujący temat dla filmu i doskonała popisowa rola dla aktora. To zdecydowało o adaptacji sztuki.

W obawie przed cenzurą, producent zmienił prokuratora na adwokata, o czym Bassermann dowiedział się dopiero w dniu premiery z napisów filmu. Dzienniki berlińskie — które dotąd nie pisały o programach iluzjonów i bioskopów — były bardzo uprzejme dla Bassermanna, chociaż na marginesie pochwał stwierdzały, że aktor, który nie posługuje się słowem, ma ograniczone pole popisu. A „Berliner Lokal Anzeiger“ sygnalizował nawet, że artysta poruszający ustami, jak gdyby mówił, razi w niemym kinie.

Film „Inny“, pomimo intensywnej reklamy, przepadł. Kto tu zawinił? Po trosze wszyscy: Juliusz Greenbaum, Max Mack i Paul Lindau, ale głównie jednak sam Bassermann. Nie potrafił znaleźć właściwego klucza do gry w filmie, traktując gest i mimikę jako akompaniament niewypowiadanych słów. Krytyk Herbert Ihering napisał bez ogródek: „*W filmie Bassermann jest nie do przyjęcia. Na scenie, gdy mówi — gra ciałem, a na ekranie staje się bezcielesny. Wykrzywia twarz w grymasach, które przecież nie są synonimem wyrazu*“.

W parę miesięcy po premierze „Innego“ ukazał się w prasie fachowej list otwarty dyrekcji berlińskiego kina „Kammerspiele“, w którym zapowiadano powrót do dawnej recepty widowiska kinowego, do programu złożonego z kilkunastu krótkich filmików. Zdaniem autorów listu, długi film dramatyczny, film autorski, jest przeciwny naturze widowiska kinowego. Niepowodzenie „Innego“ i klęska artystyczna Bassermanna nie były jednak w stanie powstrzymać rozwoju sztuki filmowej. Okazało się, że wbrew proroctwom dyrekcji kina „Kammerspiele“ — publiczność opowiedziała się i za dramatem, i za filmem długometrażowym. Nie powiodło się Bassermannowi w styczniu, ale Paul Wegener odniósł sukces w sierpniu tego samego roku. Jego „Student z Pragi“ stał się prawdziwym przełomem.

JERZY TOEPLITZ

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

W rubryce tej omawiamy światowe premiery najgłośniejszych filmów zagranicznych

CZTERY DNI NEAPOLU

Od kilku tygodni sensacją ekranów włoskich jest film „Le quattro giornate di Napoli“ (Cztery dni Neapolu) reż. Nanni Loya. Autorzy filmu powracają do wydarzeń ostatniej wojny. W pierwszym kadrze ukazuje się obwieszczenie rozplakatowane przez policję na murach Neapolu w owych tragicznych dniach jesieni 1943 roku: „Domaganie się lub prowokowanie pod byle jakim pretekstem do aresztowania w celu otrzymania posiłku jest wzbronione“.

Warto przypomnieć ówczesną sytuację Włoch. Po upadku faszyzmu i podpisaniu z aliantami zawieszenia broni, Włochy dążyły do uwolnienia się spod okupacji hitlerowskiej. W Neapolu zapanował głód. Armia amerykańska była wprawdzie niedaleko, ale Niemcy przygotowywali się do długotrwałej obrony, nawet za cenę całkowitego zniszczenia miasta — zrujnowanego już zresztą częściowo bombardowaniami z morza i powietrza. W obliczu cynicznych kalkulacji niemieckiej komendantury, wobec brutalnych łapanek, groźby wywozu wszystkich mężczyzn do Niemiec i publicznych egzekucji — lud Neapolu powstał do walki. Nie była to rewolucja — brakowało przywódców i przygotowania organizacyjnego. Powstanie zrodziło się spontanicznie, pod naporem wewnętrznej potrzeby — brali w nim udział wszyscy. Broni było niewiele, walczono kamieniami, butelkami, przedmiotami domowego użytku. W końcu Niemcy musieli opuścić miasto.

Mogłoby się wydawać, że mamy do czynienia z jeszcze jednym filmem o walce narodów Europy z hitleryzmem. Ale najwidoczniej film Nanni Loya (młodego reżysera z Sardynii, który ma już na swoim koncie kilka udanych pozycji) zawiera jakieś nowe akcenty w porównaniu z licznymi wcześniejszymi filmami o barbarzyństwach armii hitlerowskiej, skoro wywołał tak gwałtowną i niepohamowaną reakcję: obelgi i wyzwiska prasy zachodnioniemieckiej, a także — pewnych kół włoskich neofaszystów.

Zachodnioniemiecki dziennik „Der Abend“ napisał, że wobec rosnącej pogardy okazywanej Niemcom przez Włochów „musimy pilnie pomyśleć o tym, jaką moglibyśmy dać im nauczkę, bo wszystkie protesty są tylko oznaką bezsilnej rezygnacji“. „Der Stern“ nazwał „Cztery dni Neapolu“ punktem kulminacyjnym nastrojów antyniemieckich panujących obecnie we Włoszech i zarzucił Nanni Loyowi, że „bijatykę między alfonsami i prostytutkami“ przedstawił jako powstanie ludowe. Ambasador NRF w Rzymie — w wywiadzie udzielonym jednej z włoskich agencji prasowych — stwierdził, że „byłoby wskazane, by filmy na temat hitlerowsko - faszystowskiej przeszłości Niemiec i Włoch były realizowane w ramach współprodukcji i w atmosferze wzajemnego zrozumienia“.

Skąd tyle zawziętości, tyle ataków w prasie (cytaty można by mnożyć) przeciwko filmowi, który w istocie wcale nie przejaskrawia czynów armii niemieckiej, długiej serii okrucieństw i zbrodni popełnionych w Neapolu w czasie okupacji?

Może dlatego, że film jest wiernym, opartym na rzeczywistych faktach, opisem spontanicznego powstania — chaotycznego i niezorganizowanego, ale ostatecznie zwycięskiego; powstania o charakterze masowego buntu przeciwko wojnie i jej zbrodniom, powstania, któremu udało się pokonać wojsko tak potężne i świetnie zorganizowane jak niemieckie i zmusić je do ugięcia się przed rozpaczliwym zrywem ludu.

Podczas konferencji prasowej, na której byli obecni również korespondenci prasy zachodnioniemieckiej (chociaż tym razem nabrali wody w usta), reż. Nanni Loy, omawiając dokumentację historyczną, podkreślił, że umyślnie, kierując się taktem i dobrą wolą w stosunku do Niemców, nie odtworzył w swoim filmie wstrząsających, krwawych i bestialskich akcji, którymi splamiły się wojska hitlerowskie. Ale wspominając o atakach niemieckiej prasy, dodał: „Nie myśmy powinni usprawiedliwiać nasz film, to Niemcy winni nas prosić o przebaczenie“.

Film został dedykowany przez autorów ludowi neapolitańskiemu, za którego czterodniową walkę zbrojną miasto zostało odznaczone Złotym Medalem Ruchu Oporu. Aktorzy włoscy i zagraniczni, a zwłaszcza liczni przedstawiciele teatru neapolitańskiego, występują w filmie anonimowo, nie zgodzili się bowiem na wymienienie ich nazwisk w napisach czołowych; pragnęli w ten sposób podkreślić autentyzm wydarzeń — ludowy i masowy charakter powstania w Neapolu.

VIRGILIO TOSI

Scena z filmu włoskiego „Cztery dni Neapolu“ reż. Nanni Loya

SMAK MIODU

(Taste of Honey)

Scenariusz: **Shelagh Delaney i Tony Richardson**
Reżyseria: **Tony Richardson**
Zdjęcia: **Walter Lassally**
Muzyka: **John Addison**
Wykonawcy: Helen – **Dora Bryan**, Jo – **Rita Tushingham**, Peter – **Robert Stephens**, Geoffrey – **Murray Melvin**, Jimmy – **Paul Danquah**, Bert – **David Biliver**, Doris – **Moira Kaye**.
Produkcja: Woodfall (Wielka Brytania) – 1961.

★

Czołowa pozycja angielskiej „nowej fali". Jest to adaptacja znanej sztuki młodej pisarki Shelagh Delaney – doskonałe i przejmujące studium samotności ludzkiej w dzisiejszym świecie. Na ubiegłorocznym festiwalu w Karlowych Varach film ten zdobył główną nagrodę, a aktorzy Rita Tushingham i Murray Melvin – para młodych debiutantów – została nagrodzona za swe kreacje na ostatnim festiwalu w Cannes.

Dodatek: „Wojciech Gerson". Scenariusz i realizacja: **Edward Czurko.** Konsultacja naukowa: **mgr Wanda Wróblewska.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi – 1961. Film ikonograficzny o twórczości jednego z najwybitniejszych malarzy XIX wieku.

PRZYGODY HUCKA

(The Adventures of Huckleberry Finn)

Scenariusz według powieści Marka Twaina: **James Lee**
Reżyseria: **Michael Curtiz**
Zdjęcia: **Ted McCord**
Muzyka: **Burton Lane**
Wykonawcy: Huck – **Eddie Hodges**, Jim – **Archie Moore**, wdowa Douglas – **Josephine Hutchinson**, ojciec Hucka – **Neville Brand**, „Król" – **Tony Randall**, „Książę" – **Mickey Shaughnessy**, Joanna – **Patty McCormack**, Mary Jane – **Sherry Jackson**, kapitan Sellers – **Finlay Currie**, Carmody – **Andy Devine**, pogromca lwów – **Buster Keaton**, szeryf – **Royal Dano**, jego żona – **Judy Canova.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Olejniczak**
Produkcja: Metro-Goldwyn-Mayer (USA) – 1960.

★

Barwny film przygodowy dla młodzieży – o perypetiach chłopca, który ucieka z rodzinnego domu wraz ze swym przyjacielem – starym Murzynem. Poprawna realizacja, niezłe aktorstwo.

Dodatek: „Bycza awanturka". Scenariusz: **Andrzej i Romualda Lach.** Reżyseria i opracowanie plastyczne: **Edward Pulchny.** Muzyka: **Waldemar Kazanecki.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych w Warszawie – 1962. Czarno-biały film rysunkowy.

GANGSTERZY I FILANTROPI

Scenariusz i reżyseria: **Jerzy Hoffman i Edward Skórzewski**
Dialogi: **Bohdan Czeszko**
Zdjęcia: **Jerzy Lipman**
Muzyka: **Lucjan M. Kaszycki**
Wykonawcy: „Profesor" – **Gustaw Holoubek**, „Parmezan" – **Mirosław Majchrowski**, „Łysy" – **Wojciech Rajewski**, bracia „Syjamczyki" – **Jacek i Janusz Hahnowie**, sędzia – **Kazimierz Opaliński**, Anastazy Kowalski – **Wiesław Michnikowski**, jego żona – **Hanna Bielicka**, córka – **Magda Celówna**, Lolita – **Barbara Modelska**. W pozostałych rolach: **Mieczysław Pawlikowski, Ryszard Pietruski, Jerzy Bielenia, Irena Laskowska, Zdzisław Leśniak, Gustaw Lutkiewicz, Marian Jonkajtys, Roman Kłosowski, Józef Para, Marian Kociniak, Mieczysław Gazda, Marian Łącz.**
Produkcja: ZRF KAMERA – 1962.

★

Współczesna komedia satyryczna. Jej bohaterami są ludzie, którzy spotykają się w więziennej karetce: grupa quasi-gangsterów, kierowana przez wytwornego intelektualistę, oraz pan Anastazy Kowalski, który – jako posiadacz szklanego alkoholomierza – stał się przestępcą z przypadku. Film ten jest debiutem fabularnym znanych dokumentalistów. Wkrótce recenzja.

Dodatek: „Co się komu podoba". Realizacja: **Zbigniew Bochenek.** Komentarz: **Irena Fenigson.** Czyta: **Włodzimierz Skoczylas.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi – 1962. Magazyn oświatowy o najrozmaitszych pasjach tzw. „hobbystów".

BARIERA OGNIA

(Barier nieizwiestnosti)

Scenariusz: **Borys Czirkow, Dymitr Radowski i Michał Arłazarow**
Reżyseria: **Nikita Kurichin**
Zdjęcia: **Samuel Rubaszkin**
Muzyka: **Mojsiej Wajnberg**
Wykonawcy: Bajkałow – **Wiaczesław Szalewicz**, Wiera Stankiewicz – **Elwina Sumska**, Łagin – **Mikołaj Gricenko**, Sokołow – **Aleksander Grawe**, Kazancew – **Wasyl Makarow**, Wawiłow – **Siergiej Płotnikow**, Romaszew – **Fiodor Nikitin**, Maria Wasiliewna – **Walentyna Kibardina**, Anieczka – **T. Tielnik**, profesor – **W. Maksimow**, generał – **W. Mariew**.
Produkcja: Lenfilm (ZSRR) – 1961.

★

Akcja filmu rozgrywa się w środowisku oblatywaczy nowych rakietoplanów. Jak zwykle w filmach tego gatunku – mamy tu przygodę, sporo emocji. I niestety – nie najbardziej odkrywczą psychologię.

Dodatek: „Różne barwy Torunia". Scenariusz i realizacja: **Maria Kwiatkowska.** Zdjęcia: **Antoni Staśkiewicz.** Muzyka: **Władysław Królikiewicz.** Komentarz: **Karol Małcużyński.** Czyta: **Maria Broniewska.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie – 1960. Barwny reportaż o Toruniu.

Dziewięciu gniewnych ludzi

znakomity	– 6	dobry	– 4	słaby	– 2
b. dobry	– 5	przeciętny	– 3	zły	– 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	S. Grzelecki	A. Jackiewicz	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski	średnia
Jak być kochaną	5	5	6	5	4	5	6	5	5	5,1
Kieszonkowiec	4	5	6	5	4	6	6	4	5	5,0
Przygoda	6	5	5	4	5		5	4	5	4,9
Zdarzyło się w Rzymie	5	4	4	4	4	4	4	4	4	4,1
Spotkanie w „Bajce"	4	4	5	4	4	4	4		4	4,1
Biały kanion	4	4		4	4		4	4	5	4,1
Mandacik proszę	4	4		4	3		3			3,6
Dziewczęta	4			3	4			3	3	3,4
Dziewczyna z dobrego domu	3	3	2	3	3	3	3			2,9
Czternaście dni	4			2			2	3	3	2,8
Klub kawalerów	4	3	1	3	2	4	3		2	2,7
Czas rozłąki	3			2	3	3			2	2,6

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Tadeusz Kowalski (redaktor graficzny), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera. **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny – 685-85. Centrala – 662-51 i 672-51. Sekretarz redakcji – w. 472, dział krajowy – w. 396, dział zagraniczny – w. 472, dział graficzny – w. 274.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centralna Agencja Fotograficzna, Studio Filmów Rysunkowych, Studio Miniatur Filmowych, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, Z. Nasierowska, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm (ZSRR), Woodfall (Anglia), „Cinemonde", Orsay Films (Francja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Transcontinental Films S.A. (Włochy), archiwum.

FILM
TYGODNIK

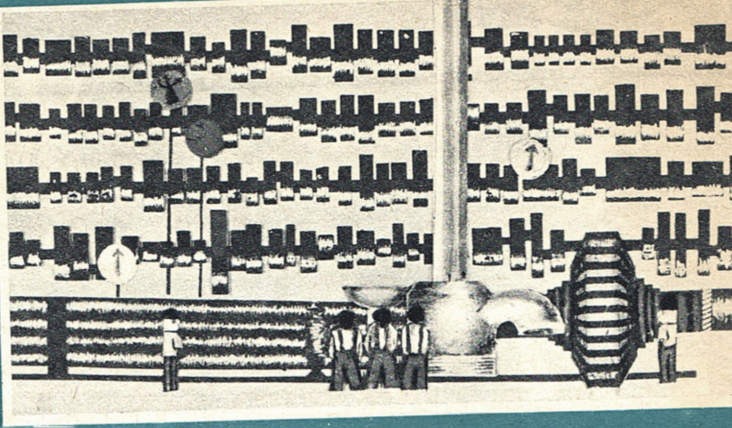
WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, tel. 602-09. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie – 45,50; półrocznie – 91.–; rocznie – 182.– zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100?71. Egzemplarze zdezaktualizowane można zamawiać w Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" – Warszawa, ul. Srebrna 12.

Druk. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa", Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 130.000. Numer oddano do druku 21. I. 1963 r. Zam. 83 L-18

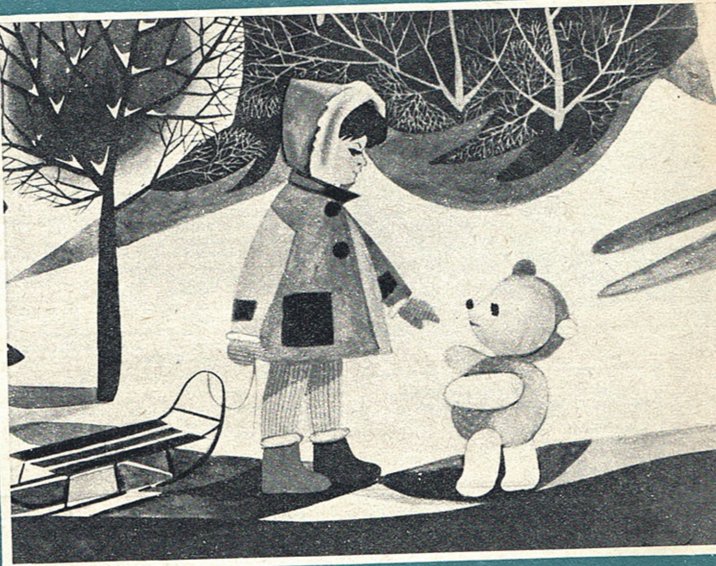
15 LAT polskiego filmu animowanego

Przed wojną tej dziedziny sztuki w ogóle w Polsce nie było. Obecnie mamy już setki filmów zrealizowanych we wszystkich technikach animacji: rysunkowej, kukiełkowej, wycinankowej, sylwetkowej, „repolero" i kombinowanej. Filmy te zdobyły dla nas kilkadziesiąt nagród na festiwalach międzynarodowych. Oprócz laurów przysparzają one nam również cennych dewiz na rynkach zagranicznych.

Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej oraz Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For" w Łodzi obchodziły niedawno piętnastolecie istnienia. Znacznie od nich młodsza trzecia wytwórnia – Studio Miniatur Filmowych w Warszawie – nie pozostaje jednak w tyle – ani w ilości, ani też w jakości produkowanych krótkometrażówek. (O najnowszym filmie, pochodzącym z tej wytwórni, „Labiryncie" Lenicy, piszemy na stronie 6). Ambitnym realizatorom tych trzech wytwórni oraz ich kierownictwu składamy serdeczne gratulacje i życzenia dalszych sukcesów.

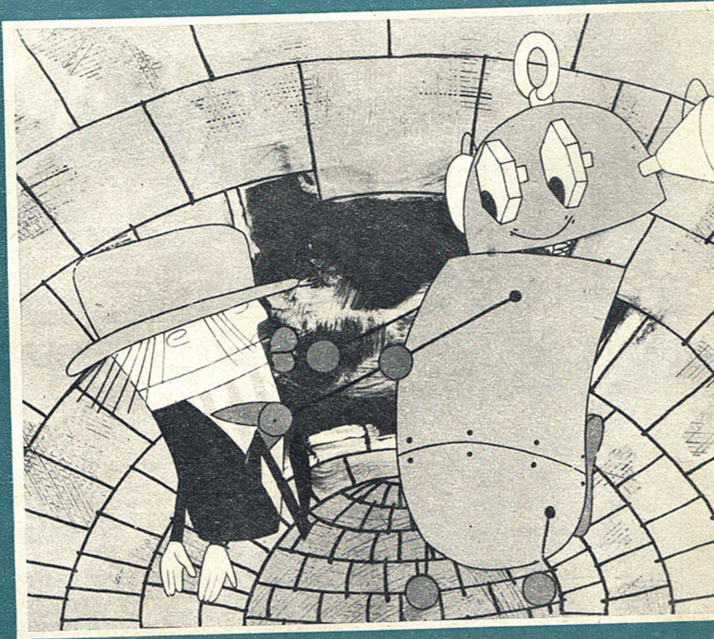


„Maszyna" – reż. Daniel Szczechura. Technika wycinankowa („Se-Ma-For" w Łodzi)



„O białym misiu" – reż. Lechosław Marszałek. Technika „repolero" (Studio w Bielsku Białej)

„Niezwykła kariera" – rez. Tadeusz Wilkosz. Technika kukiełkowa („Se-Ma-For" w Łodzi)



„Duch zamczyska Sacramento" – reż. Leonard Pulchny. Technika rysunkowa, klasyczna (Studio Miniatur Filmowych w Warszawie)